

مهرجان القراءة للجميع مكتبة الأسرة



موسوعة

وصف مصر

الموسيقى والغناء عند قدماء المصريين

تأليف: علماء الحملة الفرنسية

ترجمة: زهير الشايب



الجزء السابع



D

مكتبة عربية
BIBLIOTHEQUE ARABE
(إهداء) متحف الآسكندر
١٩٠٠

رقم التسجيل ١٩٠٠٦

وصف مصر

الموسيقى والغناء

عند قدماء المصريين

اسم العمل الفني: العزف

التقنية: رسم ملون

المقاس: ٥٠ x ٧٠ سم

يقول نابليون: (إنه عن طريق مصر وحدها يمكن أن تتلقى شعوب وسط أفريقيا النور والرفاهية). كان نابليون يدرك بثاقب فكره مدى الأثر الذي ستسفر عنه حملته على العلاقات بين أوروبا والشرق وأفريقيا، وعلى الملاحة في البحر المتوسط ومصير آسيا، ولذا فقد أعلن عن تطلعه بطبع مصر بطابع أوروبي تحتذيه بقية دول الشرق....

وكان دينون يواصل مسيرته مع الجيش في طريق العودة ماراً بقنا، وفيها قابل المهندس جيران وثمانية من لجنة الفنون، فتدارس معهم أحوال الكرنك والأقصر وإسنا وإدفو، وزار وادي الملوك زيارة خاطفة، ورأى لوحة إجتذبه لفتاة في ثوب أبيض تعزف على قيثارة بإحدى عشر وترًا، وينم مظهرها عن أنها من أسرة رفيعة، لم تحف قدمائها من عناء السير، مطلية أظافرهما بالحناء على نحو ما تفعل نساء مصر اليوم.

ولشدة إعجاب دينون بمشهد قدم العازفة الذي أثار شاعريته، فإذا هويمسك ريشته ليرسمها، وقد أوجت القدم - فيما بعد - لجوتيه أن يصنع قصته المعروفة (قدم المومياء).

محمود الهندي

وصف مصر

الموسيقى والغناء

عند قدماء المصريين

الجزء السابع

تأليف: علماء الحملة الفرنسية

ترجمة: زهير الشايب



مهرجان القراءة للجميع ٢٠٠٢

مكتبة الأسرة

برعاية السيدة سوزان مبارك

موسوعة وصف مصر

الجهات المشاركة:

جمعية الرعاية المتكاملة المركزية

وزارة الثقافة

وزارة الإعلام

وزارة التربية والتعليم

وزارة التنمية المحلية

وزارة الشباب

التنفيذ: هيئة الكتاب

وصف مصر

الموسيقى والغناء

عند قدماء المصريين

تأليف: علماء الحملة الفرنسية

ترجمة: زهير الشايب

الغلاف

والإشراف الفني:

الفنان: محمود الهندي

الإخراج الفني والتنفيذ:

صبرى عبدالواحد

المشرف العام:

د. سمير سرحان

على سبيل التقديم :

نعم استطاعت مكتبة الأسرة بإصداراتها غير الأعرام الماضية أن تسد فراغا كان رهيباً فى المكتبة العربية وأن تزيد رقعة القراءة والقراء، بل حظيت بالتفاف وثلث جماهيرى على إصداراتها غير مسبوق على مستوى النشر فى العالم العربى أجمع، بل أعادت إلى الشارع الثقافى أسماء رواد فى مجالات الإبداع والمعرفة كادت أن تنسى وأطلعت شباب مصر على إبداعات عصر التلويز وما تلاه من روائع الإبداع والفكر والمعرفة الإنسانية المصرية والعربية على وجه الخصوص. ها هى تواصل إصداراتها للعام التاسع على التوالى فى مختلف فروع المعرفة الإنسانية بالنشر الموسوعى بعد أن حققت فى العامين الماضيين إقبالاً جماهيرياً رائعاً على الموسوعات التى أصدرتها. وتواصل إصدارها هذا العام إلى جانب الإصدارات الإبداعية والفكرية والدينية وغيرها من السلاسل المعروفة وحتى إبداعات شباب الأقاليم وجدت لها مكاناً هذا العام فى مكتبة الأسرة، .. سوف يذكر شباب هذا الجيل هذا الفضل لصاحبته وراعيتها السيدة العظيمة/ سوزان مبارك..

د. سمير صرحان

مقدمة

على الرغم من أن الدراسة التى يتضمنها هذا الكتاب تدخل ضمن نطاق دراسات الدولة أو الحالة القديمة لمصر ، فى السفر الكبير المسمى « وصف مصر » ، فإن المنهج الذى اختطته لنفسها الترجمة العربية قد حسم ضرورة ورودها فى هذا الترتيب ؛ فهذه الدراسة التى تتناول فى ثناياها الحالة التى كان عليها فن الغناء والموسيقى فى مصر القديمة ، وهى فى حد ذاتها دراسة متكاملة تتناول موضوعا له أهميته ، إلا أنها تعد فى الوقت نفسه ، وفى الإطار الذى شاعت الترجمة العربية أن تضعها فيه ، مقدمة لا غنى عنها لموضوع المجلدين القادمين ، الثامن والتاسع ، إذ يتناول المجلد الثامن الحالة الراهنة — وقت الحملة الفرنسية — لفن الموسيقى والغناء عند المصريين المحدثين ، ويتناول المجلد التاسع الآلات الموسيقية التى يستخدمونها ، وهكذا نستطيع أن نطلق على مجموعة المجلدات السابع والثامن والتاسع اسم : موسوعة الموسيقى والغناء عند المصريين . وسوف يكتشف القارئ الكريم أن هذا التقسيم — فى هذه الموسوعة — لم يأت اعتباطا ، فلسوف يشار إلى الدراسة التى يتناولها الكتاب الذى بين يدينا فى مواضع عدة من الكتابين اللذين سيعقبانه : أى الثامن والتاسع .

ولسوف يكون تكرارا مملأ أن نعيد إلى الأذهان خطة الترجمة العربية فى إعادة تبويب دراسات وصف مصر على أساس منهجى وموضوعى فقد تمت تغطية هذه الفكرة فى مقدمات الأجزاء الستة التى تم صدورها ، ومع ذلك فىنبغى القول إن القسمين اللذين تتكون منهما هذه الدراسة ، لم يأتيا متجاورين ضمن دراسات الدولة القديمة ، بل لقد جاءا متناثرين : فالقسم الأول الذى يشتمل على فن الموسيقى والغناء عند قدماء المصريين قد استغرق الصفحات من ٣٥٧ إلى ٤٢٦ ؛ فى حين جاء القسم الثانى والذى يتناول الآلات الموسيقية التى كان يستخدمها المصريون القدماء فى الصفحات من ١٨١ إلى ٢٠٦ ؛ وهكذا نجىء الترجمة العربية لتضم هذا الشتات المبعثر لتجعل منه وحدة عضوية واحدة ؛ وليس فى هذا أى ادعاء أو محاولة للتباهى ، وإنما هو مجرد تبرير يجرىء لدعم صحة المنهج الذى اخطلته لنفسها هذه الترجمة .

ومن جهة أخرى فإن هذه الدراسة تقدم لنا فرصة تسنح لأول مرة ، في مسيرة هذا العمل ؛ فهنا نحن بصدد دراسة تتناول جانباً من الحياة في مصر القديمة ، تمت كتابتها في العصر الحديث ، من قبل أن يتم الكشف عن أسرار الكتابات والنقوش المصرية القديمة ؛ ولسوف يجد فيها القارئ العادى أموراً جديرة بالاهتمام ، أما القارئ المتخصص فسيجد فيها فرصة مواتية للمقارنة بين النتائج التى انتهى إليها علماء الحملة ، والأسس التى أقاموا عليها دعواهم أو افتراضاتهم بهذا الخصوص ، وبين ما نطقت به الرموز بعد أن فكّت طلاسمها ، والشهادات التى لا تزال تدلّ بها كل يوم الاكتشافات الأثرية التى تتم والمؤلفات الهامة التى تصدر داخل وخارج مصر. وقد تكون هذه الدراسة ذات إسهام كبير فيما يتصل بتاريخ العلم ، لكننى أظن ، ولست فى هذا أصدر حكماً قاطعاً ، وإنما هو مجرد اجتهاد ، ان الدارس هنا لم يكن بعيداً عن الصواب فى الكثير مما قال وما انتهى إليه ، ذلك أنه لم يصدر عن فراغ مطلقاً ، وإنما هو قد تقصى — بمعنى الكلمة — كل ما كتب فى مؤلفات العصور القديمة متناولاً شئون مصر ، واعتمد على مؤلفين لهم شأنهم ، كثيرون منهم كانوا معاصرين للأحداث وشهود عيان عليها كفلاسفة اليونان ومؤرخيه وشعرائهم ، وبعضهم الآخر كان قريباً من هذه الأحداث ، مشهوداً له بالدقة وسعة الأفق .

ومع أننى لست من هواة استعراض المصاعب التى تواجهنى فى عمل ، إذ اعتبرها من خصوصياتى وحدى من جهة ، ولأننى أعتبر المصاعب التى تنتهى أمرها فى حكم الشيء الذى لم يكن ، أو الذى هو من طبائع الأمور ، إلا أننى لا بد لي من أن أشير إلى صعوبة واحدة التمس بها العذر ألا وهى طول الجملة الفرنسية ، التى تعد من سمات مؤلف هذه الدراسة والدراسات التالية ، ولست أسوق ذلك إلا لكي أعتذر بدورى عن الطول المرهق للجملة العربية فى الترجمة ، التى أتوخى فيها أن تأتى مطابقة ليس فقط للمعنى وإنما لروح كاتبها كذلك ؛ وهناك صعوبة ثانية تتمثل فى تلك النصوص اللاتينية الكثيرة التى وردت فى حواشى هذه الدراسة ، وكذلك فى أسماء العشرات من المؤرخين والفلاسفة والشعراء والأبطال والآلهة ، وبعض هؤلاء جميعاً لم نسمع ، ربما ، باسمهم ، والذين ترد أسمائهم متخذة الشكل الفرنسى الذى شاء الفرنسيون أن يدونوا ويلفظوا بها هذه الأسماء بما يتفق مع لسانهم هم وليس كما هى عليه فى أصولها التى جاءت عنها ؛ وكذلك فى مئات المؤلفات التى تشير إليها هذه

الدراسة ، وغالبيتها لم يسمع بها من قبل . وكان يمكن أن يشكل ذلك ثغرة خطيرة في هذا العمل ، لولا أن شاء الصديق الأستاذ الدكتور حمدى إبراهيم أستاذ اللغات القديمة بكلية الآداب بجامعة القاهرة أن يتولى عن طيب خاطر سد هذه الثغرة التى أشفقت منها على العمل برمته ؛ ولقد بذل فى سبيل ذلك جهدا مضنيا ومشكورا . ولم يقتصر على ترجمة النصوص المطلوبة فحسب ، بل لقد شاء أن يقدم ترجمة إلى العربية للمراجع التى يشير إليها النص الفرنسى نقلا عن اللغتين اليونانية واللاتينية . ولقد رأيت أن آخذ بها منحيا الأصل ، على اعتبار أن هذه المراجع المشار إليها ليست متيسرة للقارئ العربى ، ومن الأفضل ، كما افترضت أن يكون القارئ فى الصورة عن أن يكون فى متناوله ما لا يفيد منه ؛ كما قام الصديق الكريم برد كل الأسماء التى عرضتها عليه فى شكلها الفرنسى إلى أصولها اليونانية واللاتينية وهو ما يتفق مع منهجنا عند الترجمة إلى العربية ؛ ومع ذلك فإن اسما مثل بلوتارخوس كان يرد مرة على هذا النحو ومرة أخرى بلوتارك ، وكنت أحرص على الشكل الثانى للاسم عندما نكون بصدد عمل له عاد فيه مؤلفنا إلى الترجمة الفرنسية له وليس إلى أصله اليونانى مثل أسطورة إيزيس وأوزيريس .

وإذا كنت لا أذهب إلى بعيد حين أوجه للأستاذ الدكتور حمدى إبراهيم شكرا لا مزيد عليه ، فإننى فى نفس الوقت لا أنسى ما وجدته من عون من الصديق الأستاذ رينيه غورى ، والأستاذ محمد فهمى عبد اللطيف وغيرهما .
والله سبحانه وتعالى أسأل أن يمننا العثرات وأن يأخذ بيدنا ، وأن يوفقنا فى تقديم هذا العمل الذى نرجو أن يكون فيه نفع وطننا مصر ، وأخوتنا فى الوطن العربى الكبير .

ابريل ١٩٨١

زهير الشايب

المبحث الأول

الدوافع من وراء هذه الدراسة ، وبيان وسائلها. وخطة توزيع العمل فيها ، أو بمعنى آخر : المقدمة التي نتفحص في ثناياها ماهية الوقائع والشهادات ، والأدلة التي يمكن أن نستخلص منها بعض النتائج التي تفيد في التوصل إلى معرفة الحالة التي كانت عليها موسيقى قدماء المصريين ؛ والتي نتصدى فيها في نفس الوقت (أى في هذه المقدمة) للشكوك التي اعتاد البعض أن يلقي بثقلها على درجة التصوُّج التي بلغها هذا الفن في الأزمنة الضاربة في القدم .

كل شيء بمصر يعود بذهن الرحالة إلى ذكريات بالغة العظمة ، وكل ما فيها يترع روحه بعاطفة بالغة العمق ، بالغة القوة لدرجة لا يستطيع معها أن يقنع — هناك — بمجرد الإعجاب السلى والعقيم ؛ فهذه الأهرام الضخام التي يراها الناس تعلو هذا العلو السامق ، في الصحراء عن يسار النيل ، والتي يتجمع بعضها ، بل قل يتكدس على نحو ما قريبا من الجزيرة ، في حين يتناثر بعضها الآخر في خط يمتد من سهل سفارة حتى منطقة قرية من أسوان ؛ وهذه المقابر الفسيحة والرائحة ، المحفورة في جبال الهضبة الليبية والتي تزدان برسوم تحتفظ ألوانها — ما تزال — برهوتها ؛ وهذه الألوف من الكهوف أو المغارات التي تخترق صلابة هذه الجبال في الجزء الأكبر من امتدادها ؛ وهذه الجبانات الفسيحة والعميقة ، والتي تتراكم فيها ألوف الموميאות ؛ وهذه التماثيل العماليق ؛ وهذه المسلات التي يصل ارتفاعها لأكثر من ثمانين قدما ، والمصنوعة من قطعة واحدة من الجرانيت وتصميم وتنفيذ بالغى الدقة ؛ وهذه المعابد ، هذه القصور ، هذه الأعمدة التي لا يمل المرء البتة من إبداء إعجابه بعمارته المدهشة والمتناسقة ؛ وهذه الخرائب الهائلة والمهيبة التي تنتشر أو تنتثر من كل جانب وفي كل مكان والتي استنفدت فيها كل من الغضب الجاهل المدمر ، وهمجية التعصب كل جهودهما التي لا تجلب إلا الكوارث عادة ؛ وباختصار فإن كل هذه أنشآت التي اغشى الزمن احترامها لها . والشواهد الخالدات على عظمة الأمة التي تنتمي إليها^(١) تصدم بقوة خيال المراقب ، وتشعره بنشوة روحية حتى ليظنن نفسه معاصرا لأعظم وأشهر فلاسفة ومشرعي العصور القديمة ، وحتى ليتوهم أنه يراهم يهرعون من كل مكان — لا يزالون — كي يتوجهوا إلى هذا البلد الشهير حتى يتلقوا هناك دروس الحكمة ، ولكي يكونوا هناك أفكارهم الراسخة عن الدين والقوانين ، ولكي يوسعوا هناك من معارفهم : ولسوف يخيل إليه أنه يقفوا في إثر خطوات ميلاب ، موسايوس ، وأورفيوس وهوميروس ، وليكوريك وطاليس وسولون وفثاغورث وأفلاطون ويودوكسوس ... وكثيرين غيرهم من الرجال اللامعين^(٢) المشهود لهم بجدارتهم في

(١) لست أدري لماذا تؤدي المصالح السياسية ، وهي لا تتفق كثيرا مع شئون الفنون والعلوم لأن نضحي بالكثير من هذه الصروح الرائعة وذلك بتركها لهاها بين يدي شعب همجي (كذا) . لا يكف عن هدمها وتدميرها ؟ أليس من الواجب على أوروبا ، التي لابد لها أن تستشعر منذ الآن جدارتها الكاملة بهذه الصروح والآثار ، أن تكاتف جميعا ، لتتفق على أن توكل هذه الآثار إلى أمة منظمة ومستقرة ؟ .

— Plutarque, d'Iai Set d'Oisir, pag. 320, trad. d'Anquet, Paris, 1597, in- fol. (٢)

تلقينهم على يد القدماء المصريين أسرار العلوم المقدسة التي كان هؤلاء المجد في أن ينقلوها - هذه العلوم - إلى معاصريهم وفي أن يجعلوا من اسمهم إسمًا غلداً وهاقياً ، بل إن المرء ليقظ أنه يعيش في مجتمعهم وفي أنه يحضر اجتماعاتهم (أى اجتماعات فلاسفة اليونان) مع كبار الكهان ، وأنه يكاد يسمعهم يتناقشون في النقاط بالغة الأهمية في الميثولوجى والسياسة والأخلاق والعلوم والفنون . إن كل ما سبق للدراسة إن علمته لهذا المراقب عن أنظمة وتقاليده القدماء المصريين فسوف يخط في ذاكرته من جديد وهو يقف بين هذه الأسوار الصامتة التي خصصت لتأمل عجائب الطبيعة ؛ ولأنه حيا ساف لأنه لم يعد بقادر على أن يستمع كذلك لهذه الأغنيات الالهية ، هذه التراتيل ذات الأنغام بالغة النقاء والتي كانت تتردد أصدائها فيما مضى وطبقا لما يورده أفلاطون ، بين جدران هذه المعابد العظيمة والمتعة والتي انشئت خصيصا للاحتفال بأسرار العبادات ، وسوف يفحص هذه المناظر المختلفة ، الواحدة بعد الأخرى ، وهى المناظر المنقوشة والمرسومة والتي تزدان بها الواجهة الكلية لهذه المباني الثمينة سواء من الداخل أو من الخارج . وسوف يجد فيها في واقع الأمر أنكارا أكثر دقة وأكثر وثوقا عن تلك التي كان قد اغترفها من الكتب عن العادات والممارسات الدينية والسياسية والمدنية والريفية والمترلية وغيرها لهذا الشعب ، الذى ينظر لنظامه السياسى باعتباره نموذجا لغالبية الشعوب القديمة^(١). هنا سيتاح له أن يرى مشاهد رمزية ، وحفلات دينية ، ومواكب مصقوفة يصحبها موسيقيون ، بعضهم يغنى ، وبعضهم الآخر يقوم بالعرز باستخدام آلات عزف متنوعة ويتقدم هذه المواكب ويتبعها كهان موكلون بالقرابين . يذهبون لتقديمها للآلهة : هناك ، حيث يؤدي كل ذلك في شكل ألعاب رياضية أو في شكل رقصات : وأبعد من ذلك بعض الشيء توجد (رسومات تصور) هجمات ومعارك تميز فيها المنتصرين والمهزومين ، الأسرى أو عبيد الحروب ؛ أما في مكان آخر فنجد المذنبين المدانين يتلقون صنوف العقاب أو يتحملون وطأة الموت (الذى حكم به عليهم) . وفي مكان آخر كذلك نلاحظ أنظمة كاملة من الأقلاك والنجوم ، ثم نجد رسوما تصور حفلات غلظة عن الحياة

Diodor Sic. Biblioth. hist. lib. I, Cap. 98, pag. 289, gr. et lat., Biponti, 1793, in 8° . =

Clem. Alex. Strom., lib. I, pag. 302; lib VI, pag. 629; Luter, Paris, 1641.

Diodor Sic. Biblioth. hist. lib I, Cap. 13, 14, 15, 28, 29, 96, 97, 98, édit sup. Cit. (١)

المدنية : الزواج ، الزفاف ، حفلات التعميد ، حفلات التحنيط ، حفلات التطهير ، مواكب الجنائزات ، الأعمال المتنوعة التي تشكل في مجموعها الحياة الأسرية ، أعمال الزراعة ، والحراث ، والبذر ، والحصاد ، وجنى العنب ، والصيد ، وصيد السمك .
 ووسائل الحياة الرعوية : فكل عصور مصر القديمة تعود متجسدة إلى الحياة في نظرة واحدة ، ذلك أن كل شيء هنا جديد (على المشاهد) يجذب انتباهه ، ويسترعى نظراته ، وسرعان ما يصبح موضوعا للدراسة تستحوذ عليه ، مع اهتمام يتولد دوما انقطاع : أما الفتنة التي تشع من هذه الرسوم فلها سطوتها حتى لا يستطيع المرء إلا بمشقة بالغة أن يخرج من إسارها وأن يحسم أمره كي يترك هذا الرسم ليتأمل الرسوم الأخرى ، واحدا بعد الآخر ، ولم يود المرء لو أمكنه أن يوجد في كل مكان في وقت واحد . أما الفضول - فضول كل من يرى ذلك ، وهو فضول نهم لا يشبع على الدوام أبدا ، فلا يخلى مكانه إلا بفعل لفة أكثر نهما وجشعا تدفع كل من يراها كي يرى كل شيء .

على هذا الحال والمنوال ، وخلال رحلتنا إلى مصر ، قد عبرنا هذا البلد بكل امتداده : ورغم أنني كنت لا أزال بعد في حالة نقاهة عقب رمد طويل وقاس ، قاوم بعناد كل أفانين الطب ، ورغم أنني كنت لم أزل بعد واهنا كذلك ، فقد تقدمنا ، يرشدنا في مسيرتنا زملاؤنا الحاذقون المتبحرون في العلم ، حتى بلغنا ما وراء الشلال (الجندل) الأول للنيل ، على مسافة قصيرة من المنطقة الاستوائية ، وفي قيظ الصيف ، ودون أن نعطي لأنفسنا راحة يوم واحد ، بل وبدون حتى أن نلقى بالا للتعب الشديد الذي اعترانا ، بل على العكس من ذلك فقد كنا نحس بقوتنا تتزايد ما إن يتعلق الأمر بزيارة أثر تاريخي (جديد) ، مهما يكن الطريق شاقا لبلوغ هذا الأثر ، إما لأن الأثر يقتضى منا أن نغير سهلا فسيحا من رمال حارقة وإما لأننا نضطر للمشى فوق نتوعات سلسلة لا نهاية لها من الصخور ، وإما لأنه كان من الضروري أن نتسلق جبالا وعرة أو أن نشق لأنفسنا طريقا فوق أكوام هائلة من الخرائب . وفي النهار كنا نسارع بتلوين مذكرات عما كنا قد شاهدناه ، وكنا نحرص بصفة خاصة على ألا نهمل أدنى شيء يتصل بموضوعنا ؛ وفي المساء ، كنا نراجع ما دوننا ونعيد تبويب مذكراتنا أو نراجعها لتبلغ أقصى قدر من الدقة ، وقد كنا نحس بأننا نحصل على مقابل أكبر بكثير مما تعود به رحلة مماثلة (في أماكن أخرى) ؛ حتى أننا لم نكن نترك لحظة

واحدة تغلت دون أن نفيدها . ولعلنا في ذلك كله لم نكن مدفوعين لكل هذه
 لأمر بفعل الحماسة التي كانت تحفزنا أو بالرغبة في الاقتداء بزملاء يجبر بنا أن
 نفتدى بهم ، بقدر ما كنا مدفوعين لذلك كيما نجعل أنفسنا جديرين بالمهمة الجليلة
 التي قبلنا القيام بها .

ومع كل هذا ، وما نحن أولاء نعترف بذلك ، فإن أبحاثنا بخصوص الموسيقى لم
 تؤت كل ، كلها ، فقد جاءت أكثر جذبا بكثير عما جاءت عليه - نسييا - تلك
 الدراسات التي تناولت أى موضوع آخر ، كما كان عملنا في هذا المجال شائكا وأكثر
 مشقة عما كان عليه العمل في المجالات الأخرى ، بنفس القدر ، ذلك أنه لم تكن
 هناك بحوث تتناول موسيقى مصر القديمة على غرار تلك البحوث التي تتناول غالبية
 العلوم والفنون الأخرى . ولا يزال الاغريق - وقد كانوا تلاميذ مخلصين ومقلدين
 للمصرين القدماء - هم الذين تستطيع مؤلفاتهم أن تقدم لنا فكرة عن معارف
 أساتذتهم وعن النماذج التي قدمها هؤلاء كي يحتذوها هم في الشعر والفلسفة والفيزياء
 والرياضيات والفلك والطب والعمارة والنحت : وفي الوقت نفسه فإن الصروح
 المدهلة والكثيرة التي أقامها المصريون في القرون السابقة على التاريخ ، والتي لا تزال
 نرى بقايا منها رائعة الجمال ، تقدم هي الأخرى بدورها في اللوحات المختلفة المنقورة
 على وجوهات جدرانها ، سواء في الأجزاء الداخلية أو الخارجية منها شواهد لا يكتنفها
 الغموض عن ممارساتهم الدينية والسياسية والحقلية والمنزلية ؛ ومع ذلك فأى عون
 يمكننا انتظاره من هذه الأبنية المعارية من أية ذاكرة حتى نصل إلى المعرفة التامة للفن هو
 في أساسه قمة في رهافة حاسة السمع . بل والذي يبدو مستحيلا على امرئ ما أن
 يكون لنفسه أدنى معرفة عنه دون معونة هذه الحاسة ؛ وأى عون يمكننا توقعه عن فن لا
 يترك أدنى أثر يذل على وجوده ما أن تمرق اللحظة الحافظة التي يتحقق خلالها ،
 وبصفة خاصة ، ولسبب بالغ القوة ، حين يتصل الأمر بزمان ضارب في القدم ؟ .
 وإذا كان هذا الفن نفسه قد تطور في أوروبا لهذه الدرجة في أقل من ألف عام ،
 في شكله ، وفي مبادئه وقواعده ، حتى أنه لم يعد يحتفظ بشيء به بعض شبه بما كان
 عليه في الماضي ؛ وإذا كان كل شيء في هذا المجال قد أوشك أن يصبح قابلا للفهم
 من جانب العدد الأكبر من الموسيقيين ، فأى اختلافات وأى مثالب لم يكن على
 هذا الفن أن يمر بها أو يكابدها منذ أربعين أو خمسين قرنا ؟ وكيف سيكون بمقلوبنا
 أن نفهم بحوثنا يمكن أن تكون مدونة فوق جدران المعابد في مصر القديمة حتى لو

وجدناها محفورة وقدر لنا أن نقرأها هناك ؟ وإذا كانت هناك قواعد ومبادئ مختلفة أدخلت منذ بضعة وعشرين قرنا على نظرية (مبادئ) وممارسة فن الموسيقى قد أعطت لعاداتنا وذوقنا وأسلوبنا في التدقيق والحكم على الموسيقى ميلا أو انحرافا ما حتى أننا لم بعد نستطيع بعد أن نتبنى أفكار اليونانيين القدماء حول هذا الفن ، بل ولا حتى ان نعتقد في التأثيرات المذهلة التي قيل لنا إن هذا الفن كان يحدتها ، فكيف نستطيع أن نحكم بشكل صحيح ، وضحي ، على ما يمكن أن نطلعنا عليه هذه الصروح المصرية القديمة من الناحية الفنية ؟

كان علينا ، وقد اضطررنا أن نلقى بأنفسنا متوغلين خلال القرون التي خلت ، وأن نحرق دياجير ظلمات أزمان ضاربة في القدم ، وحتى نجتاز تلك العجوة الواسعة أو الهوة السحيقة التي تفصلنا عنها ، كان علينا أن نلحق الحرص بالشجاعة حتى لا نجازف متسرعين بالوقوع في هوة من الأخطاء قد لا يقدر لنا أن نخرج مطلقا منها ، وكان علينا أن نحرس ، مع شحذ كل انتباهنا واهتمامنا ، على نقطة البدء التي حددناها وكذلك على الغاية التي كنا نستهدفها حتى نتعرف جيدا على اتجاه طريقنا وحتى نحسم أمورنا كي لا نغيد عنها . ولقد كان زيادة في الحرص من جانبنا عند بلوغنا هذه الغاية الغامضة والمعتمة في مقصدنا ، وقبل أن نكون قد تعودنا على (السير وسط) ظلمات الليل الكثيفة التي تكتنفنا من كل جانب ، وحتى يكون بمقدورنا أن نتبين الأمور التي لم يكن يستطيع بصرنا في البداية أن يفرق بينها أو حتى يستبينها - أن نحاول الامساك ، أو أن نتلمس ، في البداية ، كل الموضوعات التي كانت تقع تحت يدنا حتى نجعل من أنفسنا بقادين أن نجول بنظراتنا بعد ذلك بشكل أفضل . ولولا هذه الاحتياطات من جانبنا لما استطعنا أن نخطو خطوة واحدة واثقة ، ولكنا قد وصلنا إلى طريق لا أمل في العودة منه . أما عندما لزمنا هذه الخطة فقد وصلنا بنجاح إلى ما هو أبعد من المقصد وفوق كل ما توقعنا : لقد كفت الظلمات أن تصبح بعد ، بالنسبة لنا ، غير قابلة لأن نلج فيها ، وميزنا بوضوح ما لم تكن نعرفه من قبل إلا متحسين : لم تعد تعوز أبحاثنا الثقة ولم يعد الشك يكاد يجعل من اكتشافاتنا بددا ، ولقد استطعنا بشكل مثير بعض الشيء أن نستخدم المعونات التي قدمت إلينا كي نعطي للملاحظات مزيدا من الدقة ومزيدا من التحديد .

لم يكن كافيا أننا قد قمحنا باهتمام كل ما تقدمه لنا صروح مصر القديمة

خاصا بفن الموسيقى أو ما كان من شأنه فقط أن يلقي بصيصا من الضوء على ما يمكن أن يحسم حكمنا . فقد كان لزاما علينا كذلك أن نلجأ إلى المؤلفين الذين واثمهم الفرصة ليتناولوا ما كانه هذا الفن عند قدماء المصريين . وكان علينا ألا ننحى في ازدياء أدنى هذه الشهادات مرتبة . وإنما كان علينا فقط أن نكون بالغى الحذر والتحفظ بل أن نكون متشددين في اختيار واستخدام ما ينهى اختياره واستخدامه من بين هذه الشهادات ، ذلك ان ما يسطرهم للمهم للغاية عندما نلتصم ما كتبه عن موسيقى المصريين الأول المؤلفون القدماء والشعراء والفلاسفة والمؤرخون والجغرافيون وغيرهم ، حتى أولئك الذين عاشوا في العصور التي كان لهذا الشعب فيها علاقات اعتيادية مع الأمم المستقرة أو المنظمة في أوروبا ، هو أن نجد هذه الشهادات عالية من الوقائع الموضوعية حول هذا الفن للدرجة كدنا نتعرض معها في البداية لغواية تنحيتها ، نأظهن إليها في معظمها باعتبارها عاجزة عن أن تقدم لنا فائدة من نوع ما ؛ ولم نضطر للعودة إلى شهادات الأولين إلا بعد أن تفحصناها وقارناها بشهادات مماثلة عند آخرين ؛ وحين تابعتها ذلك بمنزلة من الانتباه فقد قابلنا هنا وهناك عدة ملاحظات ينهى الالتفات إليها ، ومع ذلك فإن ما كان يقوله هؤلاء عن هذا الفن قد كان يمس الأمر من بعد بعيد كما لو كان الأمر قد أفلت منهم عفو الخطا .

وبرغم هذا فإن الصعوبة الأشد لم تكن بعد هي أن نبحث عند عدد هائل من المؤلفين عن بقايا متناثرة وشبه خافية أو حسيرة على الفهم لنبد (أفكار) عن الموسيقى حالة انتقالها عن طريق المصريين القدماء إلى الشعوب الأخرى ؛ لقد كان الأمر يعنى أننا نهتد أن نشق لأنفسنا طريقا مأمونا في موضع لم يتجاسر أحد قبلنا على السير فيه ، كان معناه أن نستبصر مواقع لأقدامنا برغم العقبات التي كانت تمثل لنا في كل خطوة في تلك التناقضات الظاهرية ، على الأقل ، والتي نجدها بين مختلف المؤرخين ، كل منهم بالنسبة لما يقوله الآخر ، أو التي يتناقضون فيها في بعض الأحيان مع ما يقولونه هم أنفسهم في مكان مغاير ؛ كان معناه أن نستطيع تمييز الصواب من الخطأ على الرغم من الأحكام المسبقة ، والخلط بين الأزمنة ، ذلك الخلط الذي يجعل المعلومات التي يقدمها لنا المؤلفون ، في غالبية الأحيان ، مرتبكة لحد يبعث على الحيرة ، إذ يمكن القول بأنهم ، جميعا ، قد أخذوا على عاتقهم أن يثروا الغموض من حول هذا الموضوع . فمن كان يظن ، على سبيل المثال أن ديودور الصقلي يناقض

نفسه بنفسه ، فيعد أن يقول لنا في بداية تاريخه ^(١) أولا : « إن آله مصر الأولين كانوا يستلذون بالموسيقى ويستصحبون معهم في كل مكان فرقة من العازفين ، وأن واحدا من هؤلاء الآله قد اخترع القيثارة ثلاثية الوتر » ثم نجيده يقول في موضع آخر ^(٢) ثانيا : « إن الكهنة كانوا يوجهون باغياتهم إلى هذه الآلهة نفسها ، لكنه يعود فيخبرنا بعد ذلك أن المصريين كانوا يأنفون من الموسيقى باعتبارها فنا ليس له من خاصية سوى إضجار الروح وإثلال الخلق . هل هناك ظل لدليل على أن شعبنا ظل طابعه المميز على الدوام هو الارتباط بالدين والتشبث بطوقه القديمة ومبادئه يستطيع أن يكون متقلبا لحد يلفظ معه موسيقاه الخاصة به ، تلك التي تستمد قدسيته من كونها قد جاءت بفعل آلهته الأول ، والتي يؤمن - هو - عن يقين من أنها - أى هذه الموسيقى - كانت تشكل مسرات هؤلاء الآلهة ؟ ألن نجد في ذلك ، من جانبيه ، تعارضا منطقيا يبلغ مرتبة التجديف والزندقة ؟ وكيف سيقدر له أن يتجاسر على استجداء عون هذه الآلهة نفسها ، تلك التي سيكون ، هو ، بفعل مثل هذا الأزدراء المندس لقداستها ، قد صدها مزديها المعونات التي تنبها إياه ، وهذه أعز عليها بكثير ؟ إننا لنرى دهشة ألا يكون أحد من المؤلفين قد أدرك بعد هذا التضارب الذي يكاد يسهل العمون كما لا يمكننا أن نتصور السبب الذي يكون قد حدا ببعض الكتاب حين تبنا النص الأخير من ديودور الصقلي ، والذي لا يحظى قط بأي ترجيح ، وإنما ينبىء عن عادات وممارسات تتعارض بشكل مطلق مع تلك العادات والممارسات التي ظلت ترددها على الدوام ، وبشكل عالمي ، كل شعوب الدنيا ، بدلا من أن يتمسكوا بمقولته الأولى ، تلك التي تبلى أقوم قبلا وأكثر جدارة بالاحترام .

ومما لا جدال فيه أن المصريين لم يكفوا قط عن ممارسة الموسيقى في بلادهم ، فلقد استقرت هناك ونظمت بموجب قوانين دينية وسياسية في عهد ملوك مصر ، وأغلاطون هو الذي يخبرنا بذلك في « قوانينه » وفي « جمهوريته » باعتباره شاهد عيان ، ومن ناحية أخرى فإنه لا يتحدث عن هذه الموسيقى إلا بإعجاب شديد . وخير استولى الملوك الفرس على مصر فقد نقلوا إليها معهم الذوق الآسيوي في هذا

(١) Bibl. hist. Lib. 15, édit. sup. cit

(٢) شرحه : Cap 81, édit. sup. Cit

المضمار فأدى ترف هذه الموسيقى الآسيوية وبذخها إلى إتلاف الطابع الصوفي والرجولي الذي كان لموسيقى المصريين ، أما البطالمة الذين أعقبوا الفرس ، فقد بسطوا حمايتهم على هذا الفن وحفلوا به كثيرا ودرسوه هم أنفسهم بشغف شديد حتى أن المصريين ، وقد تشجعوا بالمثال الذي يقدمه حكامهم ، قد أقبلوا على فن الموسيقى بأكبر قدر من الحماسة وخطوا في هذا المجال خطوات من التقدم واسعة وسريعة حتى اشتهر عنهم أنهم خير موسيقى العالم طبقا لما يورده جوبا Tuba نقلا عن أثيناوس "Atlénée" ؛ ولناحظ أن هذه الفترة هي على وجه الدقة تلك التي كان ديودور الصقلي يزور خلالها مصر والتي أورد عنها أن المصريين يلفظون الموسيقى إذ ليس من شأنها إلا إضجار الروح وإتلاف الخلق . فهل كان هذا المورخ الذي يمكن له العالم الطبيعي بلين Plin بالغ تقديره " يروم خداعتنا ! إن علينا بادئ ذي بدء ألا نسمي إليه بأن ترتاب في نواياه ، وعلينا بدلا من ذلك الاعتقاد بأنه قد جاء وقت على المصريين أبدوا فيه نفورا من نوع من الموسيقى تختلف عن موسيقاهم ، ونظروا إلى تلك ، نتيجة لذلك باعتبار أنها لا شأن لها إلا أن تحدث آثارا ضارة على الأخلاق الحميدة . وعلى ذلك فليكن صحيحا أن الكهان المصريين الذين رجع ديودور إليهم ، لم تكن لديهم سوى فكرة مشوشة ، عن السبب المحدد الذي نتج عنه هذا المقت الذي بدا من جانب المصريين تجاه الموسيقى في عصور متأخرة ، وليكن صحيحا كذلك أنه هو نفسه لم يجمل بمخاطره أن يسأل هؤلاء الكهان عن ذلك الشيء الذي كان ينصب عليه النفور الذي كان المصريون يبدونه تجاه هذا الفن ، وفي أية فترة كانوا يبدون فيه مثل هذا النفور أو الصدد ، ذلك أنه لم يبدد حيوتنا حول هذه أو تلك من الفكرتين المتعارضتين ، وهو أمر سوف نأخذ كذلك على عاتقنا أن نوضحه ، وهو ما سوف يتوضح كذلك من تلقاء ذاته عندما نتصدى لدراسة حالة الموسيقى في مصر القديمة .

لكننا ، لو أننا شعنا أن نتوقف لمناقشة كل هذه الأفكار الشاذة والمتناقضة والعشوائية ، تلك التي يقدمها لنا المؤرخون عن الموضوع الذي نعالجه ، واحدة بعد

(١) Delph. lib. IV.

(٢) ولدى التحقق كف ديودوروس (ديودور الصقلي) عن المقالة وكتب تلخيصه عن الحكمة ، جايوس بلينوس سيكتوروس (بلين) ، التاريخ الطبي ، الكتاب الأول : إهداء إلى فسباسيانوس المؤرخ ، ١٠٤٩ .

الأخرى ، البتة لا تنتهى قط . بل لسوف يكون هذا ، فضلا عن كل ما سبق ، أمرا لا جدوى منه على أقل تقدير ، ولن يؤدي إلا لمضاعفة كل دوافع الشك ، بل ربما إلى إضعاف ثقة الأشخاص الذين قد لا تكون لديهم الزادة ولا الوقت الكافي لكي يلزموا أنفسهم بنفس الدرجة ولنفس القدر من الزمن اللذين كان علينا أن نبدلهما ، وأن يقارنوا كل هذه الآراء المتباينة فيما بينها كي يستوثقوا من الحقيقة ، بل ولسوف ينفر القارئ إذا ما جعلناه يستشعر مزيدا من الإرهاق بدلا من أن نسارع بتقديم ثمرة أبحاثنا ودراساتنا إليه .

إن ما نعينه أكثر من كل ذلك هو أن يعرف هنا ما كانت عليه حال الموسيقى عند واحدة من أقدم أُمم العالم وأن يقف على الطابع الذى كان عليه هذا الفن وماذا كان الغرض الرئيسى منه ، وأن يلاحظ الأساليب التى كان يستخدمها فيه شعب مخلص بطبيعته لمبادئه ومثابر في تمسكه بعاداته ، ظل لوقت بالغ الطول هادئا وهائلا^(١) بفعل القوانين البسيطة ، والتي كان كل شيء فيه مع ذلك يبدو متوقعا (أى أنها قد عملت حسابا لكل شيء) . ومن المثير للاهتمام أن نعرف أية مكانة تلك التى شغلتها الموسيقى بين الفنون والعلوم التى كانت هى غرس مصر في زمن يمثل هذا القدم وأن نقدر درجة الاحترام التى حظيت بها عند شعب مشهود له بالحكمة وفي بلد كان - هو - مهد العلوم والفنون ، فيه ظهر وتشكل أشهر الشعراء والموسيقين في العصور القديمة ، والذى - أى هذا البلد - غدا مدرسة يهرع إليها الفلاسفة والمشرعون من أُمم الأرض الأخرى ينشدون المعرفة والعلم على أرضها . ويعنى القارئ في النهاية أن يلاحظ وأن يتابع كل التجديدات وكل التغييرات التى أدخلت على الموسيقى في مصر ، وأن يقف بشكل خاص على الشيء الذى أسهم أكثر من سواه في تقدم ونضوج هذا الفن ثم بعد ذلك في إفساده وتدهوره أو لعل هذا الاعتبار الأخير هو الذى أمكنه ، أكثر من غيره ، أن يجعلنا نلمح ونحس بالرابطة الخفية التى تربط الموسيقى بالأخلاق .

ومهما تكن مقاومة المصريين على اللوام كبرى لأى نوع من التغيير في نظمهم وعاداتهم وأساليبهم فإن ذلك كله لم يكن ليحميمهم من التقلبات وصروف

(١) Jerem. Cap. 42; Strabon. geogr. lib XVII pag. 24, Basileae, 1571, in- fol.

الزمن مما تتعرض له بقية الشعوب ، ففى كل مكان تحدث فورات وثورات تقلب وتدمر وتزهل امبراطوريات قادرة ، وفى كل مكان شاهدنا دولا جديدة تهض ودولا أخرى تنفك وتزول .

فلا جدال فى أنه قانون يتعلق به اتساق كل الأشياء التى تستضيء بنور القمر ، أما فحوى هذا القانون فهو أن ليس ثمة شىء يعيش فوق كوكبنا يظل دوما على حاله ، وأن الأمم ، وكذلك الأفراد من كل نوع ومن كل جنس ، يولدون عليها ثم يهلكون ، وهذه هى الدورة ، وأن وجه الأرض فى مجمله يتجدد دون انقطاع . كذلك تظل اختراعات البشر وعلومهم وفنونهم ، ولابد ، خاضعة بالمثل لهذا القانون نفسه .

وبعض هذه العلوم ، وبعض هذه الفنون مما كان مجهولا فى الماضى أو مما لم يكن لدى الناس بعد عنها سوى معلومات بالغة الضالة هى اليوم علوم تدرس بأكثر قدر من النجاح . وعكس ذلك بعضها الآخر . مما كانت تحظى فى القرون الخوال بأقصى قدر من التقدير ، إذ أنها قد بلغت درجة جد عالية من الضجج وبما كان الناس يجنون بفضلها أكبر قدر من المكاسب فقد فقدت فى أيامنا هذه مكانتها بل تكاد تكون مزودة اليوم إما بفعل انحلالها أو تفسخها وإما بسبب السوءات التى تنجم عنها وإما كذلك بفعل ضالة النفع الذى يعود على البشر اليوم من ورائها . ولقد كانت الموسيقى والشعر بلا ريب من بين علوم النوع الأخير برغم أن الناس قد لا يتفقهون معنا على ذلك بسهولة .

وعبثا يشهد أكثر ما تركه الشعراء والفلاسفة القدماء مدعاة للاحترام ، بنضوج وسطوة الموسيقى فى الأزمنة القديمة ؛ وعبثا كذلك أن يستطيع اتفاق أو اتساق كثير من الوقائع الحقيقية والشهادات الأصلية التى لا يمكن عقل مستقيم أن يردھا أو يشكك فيها ، أن تبديد كل الاعتراضات ، فكل ذلك فى حد ذاته لا يكفى بعد لتبديد التحيزات والأحكام المسبقة بل والتحفيزات التى تمليها كرامتنا . فلقد نرثو كى نكون على يقين تام ، إلى أشياء مستحيلة : قد نريد أن نستمع إلى بعض من هذه الأغنيات التى توقف شدوها منذ الوف السنين أو على الأقل أن نطلع على نماذج لهذه الأغاني التى لم يذوتوها قط ، بل التى لم يكن مسموحا على الإطلاق بتداولها عن غير طريق الصوت الحى ، ويبدو الأمر كما لو كان علينا الا نعتقد أنه منذ أن اختلطت الموسيقى والشعر معا ، فلم يعودا يشكلان سوى الفن نفسه ، إن لم يكن لأحدهما أن

يأخذ وجهة تختلف عن وجهة الآخر ! وكما لو أنه ليس من الواضح أن أزمان أفضل الشعراء وأجمل الشعر كانت هى بالضرورة أزمان أفضل الموسيقيين وأجمل الموسيقى .

لماذا ينبغي أن نشك إذن في روعة موسيقى القدماء ، بينما كل شيء يبرهن لنا أن هؤلاء القدماء لم يتجاوزونا ، فقط وكثيرا ، في كل الفنون الأخرى ، كما في الشعر والعمارة والنحت الخ تلك التي لا تزال نرى لها ، تحت أبصارنا ، نماذج تدعو للاعجاب . بل إن ما بقى من هذه كذلك حتى اليوم لا يزال يستعصى علينا تقليده ، ولقد كان الأمر هو نفسه بالنسبة لكل من جاعوا مباشرة بعدهم ؟ لنعترف إذن بضمير مستريح أن هؤلاء الذين أقاموا مثل هذه الصروح وروائع الأعمال ، قد كان لديهم ولا بد ذوق أكثر رقة ومبادئ أكثر وثوقا عما هو لدينا ؟ فإذا ما كان مثل هذا التقريظ الذى يكيله أمثال هؤلاء القضاة (المؤلفين القدماء) للموسيقى القديمة قد تجاوز في كثير المدح الذى دبحوه لمتجات الفنون الأخرى فليس ذلك إلا لأن الموسيقى كانت تفوق كل هذه الفنون (في أزمانهم) بقدر كبير .

ولكن كيف ستوصل إلى حقيقة حال الموسيقى في مصر القديمة في حين يرفعها أفلاطون لدرجة كبيرة فوق موسيقى اليونانيين القدامى ؟ وفي حين يقترحها هو باعتبارها النموذج الأفضل والأكثر اكتمالا للموسيقى سواء بسبب تلفقها وحيويتها وسمو تعبیرها أو لروعة جمال ألحانها ؟ وكيف يمكننا أن نتوصل إلى تكوين فكرة دقيقة لأنفسنا عنها بشكل يكفى كى يمكننا من دراستها ؟ وعلام سوف نؤسس ما سنقوله عنها ؟ أليكون ذلك على أساس ما تشهد به الآثار أو على أساس من شهادات المؤرخين القدامى أو على أسس مما يقدمه لنا هؤلاء وأولئك في وقت معا ؟

سبق لنا أن استرعيينا الانتباه إلى ضالة البعوض الذى يمكننا انتظاره من الأولين (الآثار) وإلى هذا الحشد من التناقضات المصارعة التي نجدها فيما بين الآخرين (المؤرخين) ، تناقضات تقف حجر عثرة دون أن يتمكن المرء من استخدامها بنجاح إلا بعد أن تفحص وتقدم بأكبر قدر من العناية أفكار كل مؤلف ، وميله ، وإلا بعد أن نكون ، بصفة خاصة ، قد حددنا العصر الذى لابد أنه يتناسب إليه ما يخبرنا عنه - بخصوصها - هؤلاء أو أولئك من المؤلفين .

أولا : أما بخصوص المباني القديمة التي لا تزال قائمة حتى اليوم في مصر ، فإن كل شيء يخبرنا بأنها أبعد ما تكون عن أن تنتمي للقرون الأولى من الحضارة في هذا البلد ، وهى القرون التي نفترنا أنفسنا للرجوع إليها مسترشدين بأوثق وأقدم الأقوال التي وصلت إلينا عن قدماء المصريين . إن نيل عمارة هذه المباني وثراء وفخامة الزخارف و « التشطيب » وكل هذه المشاهد الرمزية ، وكل هذه الحفلات الدينية أو المدنية المنقوشة بأكبر قدر من العناية فوق الجدران ليست بقادرة على أن توحى لنا بإمكانية أن تعود إلى شعب انتظم منذ زمان قصير ، كما أنها ليست قط نتاجا شائها أو مجهضا لفن في طور الطفولة ومن ناحية أخرى فإننا نجد من بين هذه المباني " بعضا لم يكن قد اكتمل بناؤه في حين نجد مباني أخرى قد شيدت بأنقاض مباني أكثر قدما . ولا يزال المرء يلمح أحجارا جديدة (أحجار ترميم) في الكؤى في حين يلمح في الثانية وبشكل خاص في منشآت يعينها في طبقة القديمة وفي داخل بعض البوابات أحجار تشكل كسرا أو فتاتا من تماثيل وضعت باتجاه مخالف (للنسق المتبع) وبدون أية رابطة تربطها بما يحيط بها . كما يلاحظ المرء فضلا عن ذلك ، وفوق الأفاريز حروفا هيروغليفيه بل كذلك كتابات يونانية حلت محل كتابات هيروغليفيه أخرى لما تنمع بعد آثارها " .

من هنا يمكن المرء أن يستنتج أن الآلات الموسيقية التي نقشت على هذه المباني نفسها لم تكن هي ، بالمثل ، أول آلات موسيقية عرفتها مصر بل ليس من المستبعد أنها كانت مجهولة كلية من قبل المصريين الأول طبقا لما سوف نواتينا الفرصة للملاحظة فيما بعد ، عندما سنتصدى لتفسير طبيعة هذه الموسيقى في حالتها البدائية .

(١) مهما يكن بعض هذه المباني حديث البناء بعضها قديما فإن نوع العمارة في المبالى - يتغير قط ، فهي تخضع على الدوام للمبادئ والقواعد نفسها ، تلك التي كانت تتبع منذ زمان لا نتمه الناكرة ؛ ويؤكد لنا فلاطون ذلك في كتابه الثاني من القوانين . إذن فلا تزال هذه المباني ثمينة للغاية من هذه الزاوية الأخيرة . وقد نجدها دون ريب أهل زخارف يكتو بها كانت عليه في زمن كليمانس السكندري Clément d'Alexandrie إذا ما حكمتنا عليها على أساس الوصف الذي يقدمه لنا عنها حيث يقول إنها كانت تنص (في زخارفها) بالأحجار الكريمة والماسات والذهب والفضة الخ : Paedag. cap. 11, p. 216.

(٢) ومع ذلك فلا بد لنا أن نصدق طبقا لشهادة فلاطون ، الذي زار مصر بعد أن تمكن المصريين =

ثانيا : فليس هناك واحد من بين المؤلفين الذين واتهم الفرصة للحديث عن هذا البلد ، والذين عرفوا على أكمل وجه النظم والعادات المستقرة هناك - قد أشار إلى الآلات الموسيقية ، على الرغم من أن هؤلاء يتحدثون على الدوام ، بنوع من الحماسة بخصوص الترانيم والأغنيات المخصصة للتعبد للآلهة ؛ أو أنهم لم يتناولوا في أحاديثهم المزهر أو البوق (النفير) إلا لكي يقولوا فقط إنها آلات صاخبة . أما الآخرون ، وكما استرغننا الأنظار من قبل ، فيقولون لنا ، أحيانا ، أن الموسيقى قد دُرِسَتْ في مصر على يد آلهة هذا البلد الذين اتخذوا من هذا الفن متعتهم ؛ أو يقولون في أحيان أخرى ، ان هذا الفن كان محترقا منكورا من المصريين باعتبار لا خاصية له سوى إتلاف الخلق وإملاال النفوس .

إذن فقد قام في مصر رأيان متعارضان تمام التعارض ، أحدهما مع الآخر ، بخصوص الموسيقى ، يفرضان علينا بالضرورة أن نستنتج ونحدد حالتين لهذا الفن بالغنى التميز وشديدي الاختلاف لكنهما يتعارضان لحد لا يمكن معه أن يكونا قد عاشا في عصر واحد . لذلك فنحن نلمس وجود عصرين وحالتين مختلفتين لفن الموسيقى في مصر القديمة : أما الحالة الأولى فهي تلك التي يتحدث عنها أفلاطون في قوانينه وديودور الصقلي في مكتبته التاريخية - الكتاب الأول^(١) ، وهي تلك التي ظلت فيها الموسيقى في حالتها الأولية ، بعيدة عن التحريف ؛ أما المرحلة الثانية ، ويتحدث عنها كذلك ديودور الصقلي^(٢) فهي التي قامت فيها ممارسة الموسيقى ضاربة عرض الحائط بالمبادئ القديمة ، وقد أدت هذه إلى اغدار هذا الفن حتى أدنى درجات التفسخ والفساد . ويحدد هذا التمييز بطبيعة الحال التقسيم الذي قمنا به في عملنا . ولهذا السبب فإننا قد ضمننا المرحلة الأولى للموسيقى مصر القديمة كل العصر الذي انقضى منذ نشأة الحضارة المصرية ومنذ ظهور أولى ترانيمها حتى العصر الذي أحدث فيه أجانب ، دخلوا هذا البلد ، بعض تحورات أو انحرافات في أخلاق

= من طرد تمييز وخلفه عن عرش مصر ، أن المبادئ الأثرية المصرية لم تكن في ذلك الوقت قد دمرت بأكملها ، إذ يورد لنا أفلاطون أن المرء وكان لا يزال في عصره يرى في المعابد أعمالا رائعة من الرسومات والنقوش يعود تاريخها لأكثر من عشرة آلاف عام ؛ أي أنه يفترض وجودها منذ زمان لا تفيه الذاكرة .

Cap. 15 et 18. (١)

Lib. I, Cap. 81 (٢)

المصريين، فبدل هؤلاء أو غيروا من عاداتهم وتعودوا نتيجة لذلك على أغاني أخرى وآلات موسيقية أخرى ، كانت كلها اغنيات هؤلاء الأجانب والآلهم ، وحصرنا في المرحلة الثانية كل الزمن الذى انتقضى منذ التغييرات التى حدثت في موسيقاهم حتى الوقت الذى تقلصت فيه مصر نفسها لتصبح مجرد إقليم من أقاليم الامبراطورية الرومانية .

المبحث الثانى

عن الموسيقى المصرية القديمة فى حالتها الأولى

عن أصل ، وعن مخترع ، وعن اختراع الموسيقى فى مصر القديمة تبعاً لما ترويه الروايات الدينية فى هذا البلد - عن الفكرة السامية التى تدفعنا هذه الروايات لتصورها عن الموسيقى المصرية فى طورها الأول ، وكما تصبح هذه الفكرة بعيدة حين نقارنها بالفكرة التى تقدمها لنا ممارسة هذا الفن حالياً - عن الضرورة التى يعلينا ذلك علينا لكى نستعيد بشكل موجز ما كانت الموسيقى القديمة ، وبشكل خاص ، ما كانت عليه الأغاني فى عصور وسبلة بين العصرين اللذين التزمنا بدراستهما (أى بين الموسيقى المصرية القديمة فى عهد المصريين القدماء وبين الموسيقى العربية فى مصر تحت حكم العثمانيين - المترجم) .

عند شعب فاضل وجدير بالاحترام ، على غرار ما كان عليه شعب مصر القديمة ، بفضل حكمة نظمته ومؤسساته ، الدينية والسياسية ؛ وفي بلد كانت أنماط الحياة تتباين في أقاليمه بقدر ما كان النظام العام ، وكانت النظم الاجتماعية ، تخضع في مجملها لنير القوانين ، وحيث ارتبطت العلوم والفنون الرفيعة والفلسفية بالمذهب المقدس الذى لم يكن بمقدور طبقة الكهان نفسها أن تحدث به أوهى تغيير دوغما ضرورة ملحة تفرض ذلك فرضا ، وبدون أن يكونوا قد فوضوا في الأمر بشكل مشروع ؛ وأخيرا ففي ظل حكومة كان قد استقر عندها أن على الفنون أن تتوقف في اللحظة التي تكف فيها عن العطاء والإفادة^(١) فإن العلم أو الفن ، الذى كان يعلم الناس ترنيم الأغنيات التي كانوا يتضرعون بها إلى الآلهة أو تلك الأغاني التي كانت تخدم أغراض التعليم العام ، لم يكن ليتأسس على مبادئ باطلة متقلبة ، أو لتحكمه وتوجهه قواعد بالغة الصرامة أو تعوزها الدقة .

لم يكن فن الموسيقى بعد قد ابتعد بالقدر الكافي عن نشأته وأصله حتى يكون قد فقد تأثير طابعه الرجولى والسامى ، هذا الطابع الذى استقاه من الطبيعة نفسها عند نشأته ؛ كذلك فإن بعد هذا الشعب عن التجديد أو الابتكار يدفعنا لأن نستنتج ، وكل الأمور هناك تأتى لتدعم رأينا هذا ، أن هذا الفن في مصر ، قد ظل لوقت طويل ، يحفظ هناك^(٢) بطابعه الأصيل .

ومن المؤكد أن المصريين الأول قد كانت لديهم فكرة سامية عن هذا الفن ، فهاهم أولاء ينسبون ازدهار حضارتهم ، بل ازدهار حضارة الشعوب كلها ، إلى الآثار البهيحة للموسيقى وإلى البلاغة الرخيمة والشجيرة لمشرعهم الأول ، الذى تمكن بفعل جمال أغانيه الباعث على الاقتناع ، أن يجتذبهم وأن يستبقيهم إلى جواره ، وأن يعودهم على حياة المجتمع ، وأن يجعلهم يتذوقون المباهج التي تجود بها هذه الحياة الاجتماعية ، حين أخذ على عاتقه أن يعلمهم بنفسه كيف يفلحون الأرض ، وحين هيا نفوسهم لتلقى وتقبل القوانين والشرائع ، « فمنذ أن حكم أوزيريس المصريين ، كما تذكر إحدى رواياتهم القديمة ، فإنه قد خلصهم من الفاقة ومن الحياة الوحشية ، وذلك بأن جعلهم

(١) أفلاطون ، القوانين ، الكتاب الثانى .

(٢) المصدر نفسه .

يعرفون مكاسب (الحياة في) مجتمع ، فأعطاهم القوانين وعلمهم كيف يجعلون الآلهة ، وحين أخذ يجوب كل الأرض فقد بدأ يمدن أقوامها دون أن يلجأ في حالة واحدة إلى قوة السلاح ، وإنما هو قد أخضع العامة بأحاديثه السلسة ، والريقة جملا إياها بكل المفاتن الخلابة التي للشعر والموسيقى ، وهذا هو ما جعل الاغريق يعتقدون أن أوزيريس هو باخوس نفسه^(١).

ومع ذلك فمن كان أوزيريس هذا الذي علم المصريين وحضرهم عن طريق أغنياته ، والذي جاب أرجاء العالم كله ، وعلم وحضر كذلك كل الشعوب ؟ إنه فيما يعتقد المصريون هو الشمس التي لا ينظرون إليها فقط باعتبارها مبعث الحرارة والدفع والضوء ، وإنما كذلك باعتبارها مصدر المياه ، والتي تنبت عنها كل العوامل الحية التي تخصب الأرض وتربها بألوف المنتجات المفيدة ، وباعتبارها كذلك مبدأ الحياة ومنشأ كل خير : فهي المبدأ الذي فاضت عنه نار العبقرة خالقة الفنون ومبدعة كل ما من شأنه الاسهام في سعادة الجنس البشري ، وفي كلمة ، باعتبارها الأصل الذي ينبغي على البشر جميعا أن ينسبوا إليه كل المميزات التي ترتبط بالمجتمع وبالحضارة^(٢).

ومع ذلك فقد كان لهذا الإله في الوقت نفسه عدو رهيب ذو عبقرة شريرة ، كان هو مبدأ لكل شر ، ولا هم له إلا أن ينصب لغريمه المكاييد والفتخاخ ، وأن يحدث القلاقل ويسبب الاضطرابات وأن يدمر كل خير . لذلك فقد كان لابد من أن توجد قوة أخرى ليس لها من شاغل إلا أن تصارع هذه العبقرة الشريرة ، وأن تتصدى دائما للشرور التي تهدد هذه العبقرة الشيطانية أن تصنع أو أن تصلح من أثر الشرور التي صنعتها بالفعل . ولقد تمثلت هذه القوة في أعى أوزيريس (كذا) حورس إله الشعر أو النغم والذي أعطاه الاغريق اسم أبولون (أبولو)^(٣). وهو نفسه على هذا الأساس الذي ينطيه ديودور نفس الاسم في الرواية المصرية الأخرى^(٤) ؟ ! كان

(١) جميع أعمال بلوتارخوس الباقية ، الإغريق واللاتين ، لوستيا ، باريس ١٧٢٤

(٢) كل هذه الخصائص التي تسب إلى الشمس توجد في ترسيمات أوزيريس ول أغثال هوميروس وكذلك عند بلوتارك في مقالته عن ابيس وأوزيريس (انظر الترجمة العربية للدكتور حسن صبحي بكري ومراجعة الدكتور محمد صقر خلفا ، سلسلة الألف كتاب ، دار القلم ، القاهرة) .

(٣) المصدر نفسه .

(٤) Diode. Sic. Biblioth. histor. lib II Cap. 18 pag. 53 .

أوزيريس يجب المرح والبهجة ، والموسيقى والرقص ، وكان يستبقى حوله على الدوام فرقة من الموسيقيين ، كان من بينهم تسع عذراوات كن بارعات في كل الفنون التي تتصل بالموسيقى ، وقد اسماهن اليونانيون ربات الفنون أو المومات وكان يرأسهن أبو اللون الذي سمي لهذا السبب Musagète [أى قائد أو رئيس ربات الفنون] . ولو لم يكن بلوتارك (بلوتارخوس) قد أخبرنا أن هذا الذى أطلق عليه الاغريق اسم أبو اللون كان هو نفسه من يسمى في مصر باسم حورس (أو هورس) . لما كان ليشك أحد في حقيقة أن اسم أبو اللون هو اسم يوناني محض ، كما أنه اسم لإله يوناني وليس أبدا اسما مصرياً ولا هو اسم إله مصري . ومن هنا فقد نكون محقين حين نستنتج أن ديودور قد استبدل بالاسم المصرى للمعبود المصرى الاسم الذى كان الاغريق قد اعطوه له ، وان كان هذا الخلط في الاسماء في اللغتين المختلفتين يظل إحدى السوءات في ترجمة مؤلف ما : فقد كان ينبغي عدم إحداث أدنى تغيير في هذه الأسماء دونما ضرورة ملحة .

وبرغم هذا كله فإن الأمر هنا لا يتصل مطلقا حتى الآن ، باختراع الموسيقى ولا بمخترعها ، ومع ذلك فمن الواضح ان هذه الموسيقى لابد وأنها قد بدأت تتخلق بالضرورة من قبل أن توجد ؛ فمن المحتمل ، طبقا لما تستوجه هذه الرسوم المجازية أو الرمزية أو هذه التقلبات أو الروايات المقدسة التي انتهينا للتو من ذكرها ، أن الموسيقى كانت موجودة حتى عهد ما قبل أوزيريس الذى رجب بهذا الفن وبسط عليه حمايته واستخدمه هو نفسه بنجاح كبير . أما حورس (هورس) إله الشعر والنغم ، والذي كان يشرف على تنفيذها واستخداماتها فقد يكون - فيما يبدو - هو الأكثر قربا والأشد التصاقا بفن الموسيقى .

وطبقا لما تقرره رواية مصرية قديمة فإن اكتشاف هذا الفن يعود إلى مانروس^(١) Maneros . ولقد رأينا للتو ما كانه أوزيريس الراعى المبتجع لفنون ورأينا بالمثل ما كانه هورس ، المشرف على العذراوات التسع اللاتي اسماهن الاغريق بالمومات أى ربات الفنون واللاتي برعن في كل الفنون التي تتصل بالموسيقى . ولم يعد يبقى علينا إلا : سوى أن نعرف ما كانه مانروس ، مخترع هذا الفن .

(١) بلوتارك - المصدر السابق .

يذكر لنا هيرودوت^(١) أن المصريين كانوا يطلقون هذا الاسم على من كان الأوغريق يسمونه لينوس Linus ، ويضيف أنهم كانوا ينظرون إليه باعتباره ابنا لأول ملوك هذا البلد . وقد ظن العلامة جابلونسكى Jablonski^(٢) في البداية أن اسم مانيروس قد يكون مركبا من كلمتين مصريتين : مينه Meneh أو مانه Maneh وتعنى الخالد وخروقى Chroti ومعناها ابن أو حفيد ، وبذلك نكون بازاء مينه خروقى أو مانه خروقى (لأن المصريين يلفظون حرف الـ E مثلما نلفظ نحن حرف الـ a) ، مما قد يعنى الابن أو الحفيد الخالد . وفى الوقت نفسه فإن جابلونسكى يسترعى الانتباه إلى أن رواية هيرودوت بخصوص مانيروس تبدو كما لو كانت تسوقنا إلى هذا التفسير ، ثم يضيف أن هيرودوت مع ذلك لم يعلق على روايته هذه أية أهمية . ثم يورد لنا بعد ذلك ما قاله هيسيخيوس فى شأن كلمة مانيروس ثم فى النهاية يقدم لنا - على هذا النحو ترجمة لنص من مؤلف هيسيخيوس : « كان مانيروس ، بعد أن تدرب وتلقن الأسرار وتعلم على يد الجوس هو أول من علم اللاهوت للمصريين » مستبدلا بكلمة Theologēsai كلمة Homologēsais التى نقرأها فى النص (الأصل) لأن هذه الكلمة لم تقدم له ليعا يلد معنى مناسباً . ومع ذلك ، أفلا يكون بمقدورنا أن نفهم من كلمة Homologēsais (التى بدلتها) معنى : الذى جمعهم فى شكل مجتمع ، الذى حضرهم والذى منحهم الشرائع والقوانين ؟ وقد لا يكون فى هذا المعنى شيئا مجافيا للصواب فى حد ذاته ، ولا هو يتنافر مع ما يجزئنا به كل من أفلاطون وبلوتارك : الأول حين يقول لنا إن كل أغاني المصريين كانت مكرسة لخدمة القوانين وكانت تحمل اسماءها^(٣) ، والثانى حين يجزئنا بأن مانيروس كان ينظر إليه من قبل المصريين باعتباره الشخص الذى اخترع الموسيقى ! ذلك انه يترتب على المعنى الذى توحى به قوله أفلاطون أن مانيروس بتأسيسه لفن الموسيقى فى مصر قد أعطى - ولابد - القوانين والشرائع للمصريين . وفضلا عن ذلك فمن الممكن أن تكون الرواية نفسها التى تنسب إليه اختراع الموسيقى قد قدمته كذلك باعتباره أول من حضر المصريين

(١) Hist. lib II.

(٢) Jablonski, Opuscula, p. 128.

(٣) أفلاطون ، القوانين ، الكتاب الثانى .

ومن هنا بلا ريب كان الأوغريق يسمون أغانيهم باسم Nomos وهى كلمة تعنى : القانون .

بأغنياته والذي منحهم الشرائع والقوانين ، فهذه فكرة نجدها ماثلة عند المصريين وعند الاغريق ، بل كذلك عند اللاتين ، ومؤداها أن كل الشعوب تدن بمباهج تحضرها وحضارتها نفسها لغن الغناء .

إن ما كان المصريون يقولونه عن أوزيريس ، والاغريق واللاتين عن أورفيوس^(١) يمكن أن يقال ، ولأسباب أقوى في هذه الحال ، عن مخترع الموسيقى ، ذلك أننا نجد هنا ، دون جدال ، ان البشر قد التزموا بتلقى الشرائع والقوانين من واحد من أشباههم ، وبأن يعترفوا به معلما ورئيسا عن طريق الاقتناع وعن طريق المباهج الخلافة والطاغية التي للبلاغة ، أكثر منه عن طريق القوة أو العنف . أما هذه البلاغة أو الفصاحة المخفزة للهمة على نحو كبير والباعثة على الاقتناع الشديد ، كانت في الواقع ، وكما سنرى للتو ، نفس ما أسسته وأقامته الموسيقى الأولى .

وحين يغيرنا المصريون أن مانيروس قد اخترع الموسيقى وأنه قد مات - وكان بعد صبا - فزعا من نظرة إيزيس الغاضبة والتي اهتمت من تجربته على الاقتراب منها سرا ، ليفاجئها وهي تقبل وجه زوجها المسجي ؛ وحين يؤكد لنا هيرودوت أن لينوس الاغريق لم يكن شخصا آخر سوى مانيروس المصريين ، وأن هذا الأخير كان ابنا لأول ملوك مصر ؛ وحين يغيرنا هيسخيوس أن مانيروس هو أول من حضر المصريين فإن ذلك كله يبدو وكأنه يبرهن لنا بوضوح كاف ، على أن الاغريق قد سمعوا لتقليد هذا الرمز المجازي في أسطورتهم عن لينوس ، حيث يقدمون لنا هذا الأخير باعتباره مخترعا لموسيقاهم ، وأنه هو الذي حضرهم بفضل أغنياته ، لكنه قتل بفعل ضربة سددها إليه هيرقل بغيثارته حين بلغ به الغضب متناه - أو على الأقل فإننا نجد الاغريق - على نحو قريب من هذا قد زهفوا ، أو على نحو ما ، قد حاكوا ، في خفة ، الاستعارات والرموز الفلسفية الحاذقة التي كانت لدى المصريين .

وحيث لا يسمح لنا العقل ، أو قل لأننا لا نجد سببا معقولا ، حتى الآن ، في

(١) ظن علماء كثيرون ان اسم أورفيوس Orpheus يعود لأصل مصري ، وهو اسم يعنى ، عند قولنا لفكرة هذا الاشتقاق ، ابن حور (هورس) Oarus الذى يكتبونه على هذا النحو Horus . انظر : - فحيت ، الأعمال التي فسرت أثناء العصور القديمة بهصفة خاصة في العصور المصرية ، الرسالة العلمية الثالثة عن أسماء أو ألقاب أورفيوس وأستيون ، كارلسروا .

أن نرى في الشخصوس الذين تشير إليهم الحكايات المصرية القديمة شيئا آخر سوى كائنات استعارية أو رموز ، فإننا غير قادرين على أن نجد من الدوافع ما يكفى كى نستبعد التفسير الاشتقاقى لاسم مانيروس ، والذي قدمه جابلونسكى لنا بجعله : ابن الخلود أو ابن الأبدية ، رغم أن هذا التفسير نفسه لا يقدم كثيرا ولا يؤخر ، وإن كان يتفق بشكل أفضل مع العقل أو الفهم الذى يمكن أن نتصور به كل الرموز المصرية الأخرى .

وكا قد أطلق على إيزيس التى نراها وسط الموسيقين ، محبة للغناء والرقص ونجد فيهما بهجتها وسعادتها ، اسم الهة الخير أو جنية الخير ؛ وكا أن حورس رئيس المוסات أو ربات الفنون المتسع قد كان ينظر إليه باعتباره إله الشعر والنغم ، فإن بمقدورنا بالمثل ، ان نعطي للعبقرية (أو الجن) الذى اخترع الموسيقى اسم ابن الخلود (أو ابن الأبدية) ؛ وهذا الخصوص نفسه كان الاغريق يقولون عن أبو للون إنه ابن جوبيتر ، ولم يكن لدى هسيود^(١) Hesiod ولا بلوتارك^(٢) أسباب مخالفة عندما أطلقا على ربات الفنون اسم بنات جوبيتر ؛ بل ان لدينا سببا قويا لكى نستنتج أن المصريين كانوا يعتبرون مانيروس ابن الخلود أو ابن الأبدية أكثر مما كانوا يعتبرونه شيئا آخر . إذ نجدهم يقولون ان هذا الاسم لم يكن قط اسما لرجل^(٣) ، وإنما هو مجرد اشارة رمزية ، وكانوا يستخدمونها عادة بمناسبة بعض الأحداث السعيدة أو أن من المرجح أنهم كانوا يقولون أى ابن الخلود ، أى ابن الأبدية ، كما نفعل نحن حين نقول : يا إلهى ! يا إلهنا القادر ! أو كما يقول الايطاليون والأسبان سانتا ما دونا ! ، أى يا سيدتنا العذراء المقدسة ! أو كما يقول العرب : يا الله ! كذلك فحين يدعو المصريون شجرع الموسيقى باسم : ابن الأبدية ، وحين يدعو حورس رئيس ربات الفن باسم إله الشعر والنغم فأش لرية أو جنية الخير . ؛ وحين يصورون إيزيس محاطة بالموسيقين ، تطرب للموسيقى ، فلقد أرادوا بذلك أن يقولوا - ولا ينبغي لنا قط أن نشك في الأمر- إن

(١) Hesiod, Theog. v. 25 et 36

(٢) Plutarque, des Propos des tables, quest. XIII, pag. 436, E.G.

(٣) Plutarque, d' Isis et d' Osiris

الموسيقى" هبة سماوية يحكمها القانون والتناغم أو التناسق في كل جزء فيها" وأنها تتسجم مع كل ما يوجد من خير [أى أنها توجد حيثما يوجد] أو بالأحرى أن كل خير "يشكل [في حد ذاته] موسيقى ، أى شيئا كاملا ومتناسقا ، أو أى عمل [آخر] من أعمال ربات الفنون .

مع مثل هذه الأفكار حول أصل وطبيعة الموسيقى ، فإن علينا ألا ندهش حين نجد المصريين يولون لهذا الفن مثل هذا التقديس الكبير ؛ فإذا كانوا مدققين لحد الوسوسة وغير متساهلين قط في اختيار [كلمات] أغانيهم^(١) ، وإذا ما وجدناهم قد أباحوا بموجب قوانين أغنيات بعينها ، هي التي بدت لهم الأفضل ، ثم حجبا عن قصد أغنيات أخريات ؛ وإذا كانوا قد ألزموا كل امرئ ، الزاما لا فكاك منه ، بأن يقوم بدراسة الموسيقى وبأن يدرسها بدوره لوقت محدد ، وإذا ما رأينا الموسيقى تشكل جانباً من مبدئهم المقدس وتصور كل تراتيلهم الدينية ، وكذلك إذا ما وجدناها ، حال انتقالها من المصريين إلى اليونان عن طريق مستعمرات هي - أى هذه المستعمرات - التي حضرت هذا البلد^(٢) ، قد أحدثت - أى الموسيقى - هناك تأثيرات مذهشة لهذا الحد ، وإذا ما ظلت تثير هناك الإعجاب والتقدير طيلة الوقت

(١) كان القدماء يصلون عموماً بكلمة موسيقى كل ما هو غير وكل ما يتفق مع الصالح العام . يستخدم أفلاطون كلمة موسيقى بهذا المعنى ، وكان شعراء الملاحم والبطولات ، وشعراء التراجيدين والكوميديين يعطونها في أغلب الأحيان معنى مشابهاً .

(٢) ترتبط الموسيقى بالنظام ، حتى أننا لا نستطيع أن نضع لنا جيداً ولا أن نقدم (هارموني) جيداً بمصطلح نغمات لا تتسجم فيما بينهما ، وليس هذا وحسب ، بل إن من المستحيل علينا أن نستخدم في المجال الموسيقي نغمات ذات ترددات غير منتظمة أو غير مترادفة (أى متساوية الدويمة) . وقد أشار الأعريق إلى هذه النغمات الخسنة بكلمة *enmelis* التي لا نستطيع أن نورد هنا إلا بكلمة *melodique* أى نغمة خيئة إذ ليس هذه الكلمة اليونانية مقابل دقيق في لغتنا كما أن لغتنا لم تستوعبها بعد ، أما النغمات المخالفة لتلك (النغمات الخسنة) فكان يشار إليها بكلمة *ekmelis* والتي لا يمكن أن نلجأ لمقابلها في لغتنا إلا بكلمة *antimelodique* (أى النغمات غير اللحنية أى النغمات النشار) .

(٣) استخدم المؤلفون الأعريق القديس في بعض الأحيان كلمة موسيقى كصفة تعني النظام الاسمى أو الأكمل وذلك عند وصف النسق الذي يقوم على أساسه شيء ما ، كما نصف على سبيل المثال النظام الأكمل الذي يلاحظ في صفوف جيش مصطف لحوض معركة . وسوف يصبح ذلك كله أكثر وضوحاً عندما نشترح في مجلدنا الرابع ما كانته موسيقى للمصريين في حالتها الأولى .

(٤) انظر فيما بعد المبحث الرابع .

AESChyl, suppl. init. (٥)

الذى كانت لا تزال خلاله فى براءتها الأولى ، فلن يكون اعتبارا إذن ان أفلاطون ، الذى قد كان شاهد عيان (أو شاهد سماع ان جاز التعبير) لا يتحدث عن هذه الموسيقى الرفيعة إلا بقدر كبير من الإعجاب والحماسة .

وفى الوقت نفسه فإن ما يبدو لنا اليوم ، بلا ريب ، أمرا فريدا أو غير مألف ، ولم يكن يبدو كذلك بالتأكيد فى الماضى ، هو أن المدينة التى أقامت بها أول مستعمرة من المصريين فى اليونان كانت تتشرف بأن تحمل اسم أرجوس Argos^(١) ، والتى كانت فى حروفها المصرية تلفظ إرجو erdjo وتعنى موسيقار. أو من يشتغل بالموسيقى ؛ وأنه كان يشار باسم أومولب Eumolpe والتى تعنى المغنى اللطيف أو المحبوب ، إلى البطل المصرى الذى ينازع إريخثيون عرش أثينا ، والذى انشأ فى هذا البلد فصلا دراسيا كهنوتيا على غرار مدارس الكهنة المصريين ، وظل أحفاده الذين كان يشار إليهم باسم أبناء أو حفده أو مولب Eumolpides يحتفظون لأنفسهم وحدهم بحق الالتحاق به ، ولعلنا نلمس من ذلك أن ما كان يميز المصريين بصفة خاصة كانت - وعلى وجه الخصوص - هذه الدرجة العالية من الاكتمال أو النضج التى بلغوها فى الموسيقى ، لاسيما فى الأغنيات ، كما لم يكن قد عرف لديهم من لقب أكثر مدعاة للشرف من لقب موسيقار أو مغن .

وفى النهاية ، فإن الشيء الذى لا بد وأن يجعلنا - بصفة حاسمة - على يقين بأن هذا الفن قد عرف مصر وانتشر بنجاح بالغ ، وبأنه قد تأسس هناك على مبادئ أكيدة هو أن أشهر الموسيقين الشعراء فى العصور القديمة : ميلامبوس ، أورفيوس ، هوميروس ، موسايوس . تربياندر ، طاليس ، فيثاغورث هم على وجه الدقة الذين تكونوا فى مدرسة المصريين وأن لأحد غيرهم منذ ذلك الوقت قد استحق ما ناله هؤلاء من التقدير ، ولا تتمتع باعتبار مماثل ما كان هؤلاء من كبير الاعتبار .

(١) Jebb's opuscula, tom. I, pag. 36.

(٢) يبدو أن هذا اللقب (موسيقار ، أو مغن) كان فى واقع الأمر عند قدماء المصريين لقباً يعبر عن بالغ التكريم إذ كان يعطى لحامله حق الصداقة وسط كبار الكهنة طبقاً لما يعطينا به كليمانس السكندري Clément d'Alex . وقد كان الأمر على هذا النحو كذلك فى أوساط اللاهوت عند بنى إسرائيل وبين الدرويد druide عند الغالين ، كما كان الحال يسير على هذا النوال بلا ريب فى كل مكان .

ولعل الأفكار المسبقة التى ولدتها فينا موسيقانا الحديثة قد ترتفع لأفهامنا بالمبالغة فيما نسوقه الآن ، ولكن العالم كله لا يعرف بلا جدال أن الموسيقى التى نتحدث عنها كانت بالغة الاختلاف عن تلك التى نصنعها اليوم والتى ليست فى واقع الأمر سوى اعتساف للفن يبلغ به مرحلة الفساد .

كانت الحقيقة والجمال والحياة ودقة التعبير وعذوبته تشكل الموضوع الأساسى للموسيقى القديمة ؛ وكانت البساطة المهيبة ذات الجلال والسامية التى لا يوفرها سوى اختيار موفق تلمية المتطلبات الضرورية وحدها التى للفن - كان هذا كله هو الذى يعطى لسطوة تأثيرها على الدوام هذا النجاح المعصوم والمضمون ؛ أما الزخارف أى تلك النغمات الإضافية وكذا التعقيدات فإن بمقدورها - فيما يبدو - أن تبارك هذه المباهاة المتعجرفة والحلاوة للفنان أكثر من أن تبلغ به الهدف الحقيقى للفن . العكس من ذلك هو ما يحدث فى موسيقانا الحديثة ، فإن النغمات الإضافية والتعاضدات أو التعقيدات هى على نحو ما عناصر تكوين الفن ، وبدونها لا يكون الفنان فى عين العارف العامى أو المبتذل : أما الحقيقة ، أما الحركة والجمال وعذوبة التعبير ، فصفتات أو ميزات ليس للوقت الاستعداد الكافى لاستيعابها ، أو حتى المران عليها ، حتى لم تعد تلقى لها كبير بال فى أيامنا هذه . أما فى العصور الضاربة فى القدم فقد كان كل شيء يحمل طابع الوقار والمهية ، والعقل والحكمة فى حين يبرز كل شيء فى القرون اللاحقة ، وبصفة أساسية فى العصور الحديثة ، طابعا من النزق ، أو هو يكشف عن أبحاث من اللغو ، لا جدوى ولا طائل من وراءها ، تجهد نفسها كى لا تجسم فى النهاية سوى التفاهة .

ليست لدينا موسيقى منذ نحو ألفين إلى ثلاثة آلاف عام ؛ ومع ذلك فحتى لو أن كان لدينا اليوم شيء منها ؛ فمما لا جدال فيه أننا كنا سنلمس - لحد يلدفعنا على الاعتراف بالحقيقة - أن الموسيقى الأقدم كانت هى الأكثر جمالا ونضجا ؛ وفى الوقت نفسه ، فإننا نستطيع أن نحكم على الأمر عن طريق عقد المقارنات بين منتجات الفنون الأخرى ؛ ولناخذ البلاغة على سبيل المثال ، وهى التى كان لها أكبر قدر من الاضهار أو أواصر القرى مع هذه الموسيقى القديمة ، ولنتأمل وحسب ما يميز فصاحة الخطابة عند المصنفين عنها عند شيثرون ، وسنرى أن قوة الأسباب والبراهين عند الأول ، قد بزت الأشكال والصور ، فى حين تبدو هذه الأشكال

والصور عند الثاني ، وعكس ذلك ، هي التي سيطرت على الخطابة أو البلاغة حتى أنها تركت كل مقومات الفن عارية دون حماية . كذلك فإننا في الشعر ، في الرسم ، في العمارة ، في كل شيء ، سوف نجد تباينا مائلا من نوع مخالف . وكما تبدو روائع أعمالنا في النحت أدنى مرتبة من (تمثال) أبو اللون Pythien^(*) من (تمثال) لإوكون Laocon^(**) .

إن كل شيء يقدم لنا شهادة لا يمكن ردها على أن الفنون تنأى كثيرا عن غايتها الحقيقية . بينما هي تقترب من عصورنا الحديثة ، وإن البشر قد أصبحوا يولون اهتمامهم بالأساليب أكثر مما يحكفون على أغراضها ، ولهذا السبب نفسه ، فقد أصبحت هذه الفنون ، بالقدر نفسه ، أقل نفعا وبالتالي أقل مدعاة للتقدير والاحترام . لقد سقطت موسيقانا الحالية من أعلى مراتب الأهمية التي كانت لها في الماضي ، ولقد تعرت من كل نفوذ لها أو سطوة كانت تمارسها على التقاليد في العصور القديمة ، وبصفة خاصة عند المصريين ، حين لا تقدم للناس ، في حالة الفساد والانحلال التي تترى بها اليوم وتشوهها ، أو عندما لم تعد تقدم سوى أقل القليل من الوشائج والتي كانت تشيع فيها في ماضيها القديم : إن الفرق المذهل القائم بين ما هي عليه اليوم وبين ما كانته في مصر القديمة ، وتلك المسافة الزمنية الشاسعة التي قدر علينا أن نقطعها في قفزة واحدة لكي نبلغ زمتنا يمثل هذا البعد والتي تمثل في بعدها هذا تلك الحقبة التي نضطر للعودة إليها - إن هذا كله ، بالإضافة إلى ألوف من الأسباب الأخرى كذلك ، يجعلنا ندرك أنه لا مناص لنا عن أن نقدم هنا بعض لمحات عن موسيقى العصور الوسيطة قبل أن نتوسع أكثر من ذلك في محاولتنا لتبيين حالة هذا الفن عند المصريين القدماء : ذلك أن المرء ربما قد لا يعرف (بغير ذلك) كيف يستوعب أو يخفف من هذا التباين والتنافر الباعثين على الصدمة لهذا الحد ، واللذين يبدوان عندما ننفذ مقارنة ولو عابرة بين الموسيقى الحديثة والموسيقى القديمة ! فقد يكون بمقدور هذا التناقض ، الذي لم نحل من التنبيه إليه حتى أصبح محسوسا لدرجة كافية أو تزيد

(*) انظر الملحق رقم ٣ من ٧٦ . (المترجم)

(**) ابن يروم وهيكوب . ويكهن أبو اللون في طروادة . وتقول الأسطورة إن أبناءه قد قتلوه خنقا بسمياتين عملاقين . (المترجم)

عن الكفاية ، إذا لم يتم إضفاء بعض الملاءمة عليه ، أن ينفق خيال أولئك الذين تشدهم الأحكام المسقة ، وأن يلقي بظلال من الشك على ما بقى علينا أن نقوله (في ثنايا هذه الدراسة) حتى ليبدو أمراً أقل رجحانا .

المبحث الثالث

عرض موجز لطبيعة الموسيقى ، وبصفة خاصة فن الغناء عند الأقدمين - الفرض الرئيسى لهذا الفن عندهم ، استخدام الغناء الشفاهى التقليدى ، الذى كانت تأخذ به كل الشعوب فى العصور العنصرية فى القدم ، فكرة عن مبتكر وعن ابتكار الكتابة والحروف المبروغليفية ، وعن النتائج التى نجت عن ابتكار الحروف بالنسبة لكل من فننى الموسيقى والشعر ، وعن النفور الشديد الذى أبداه المصريون تجاه هذا الفن .

هذه فكرة قد لا نكون بحاجة لأن نلح فيها حتى نجتذب إليها الأنظار . وهي أننا كلما رجعنا إلى الوراء باتجاه العصور القديمة ، الضاربة في القدم ، كلما أخذت الموسيقى طابعها الوقور ، الحاد والنبيل ، وكلما اتسع مداها وزادت سطوتها ! وعلى العكس من ذلك ، فكلما اقتربنا باتجاه العصور الحديثة ، كلما بدأ هذا الفن تدريجياً يفقد من وقاره ومن صرامته ، وكلما أصبح هشاً تافهاً ، ينطوى على نفسه ليتخبط داخل حدود ضيقة . وفيما مضى . حين كان هذا الفن يرتبط بالشعر في مبادئه ، بل كذلك بقواعد النحو ، فإنه لم يكن يختلف في كثير عن البلاغة الحقيقية^(١).

فالفعل يغنى ، عند القدماء . كان معناه أننا نعطي للصوت البشري النغمات الصوتية الأكثر ملاءمة للمعنى الذي تأخذه - ولابد - كل كلمة من كلمات الخطاب^(٢)، كان معناه أن نسمع النغمة الشعورية التي من شأنها ، أكثر من غيرها ، أن تحرك القلوب وأن تولد الاقتناع وتؤكد الاقتناع ؛ ذلك أن كل خطاب يعد لكي يلقي في جمهور ، كان ينبغي أن يكون شعرياً ومنمغماً وبعد جزءاً متكاملًا مع الموسيقى^(٣). ومن هنا جاءت العبارة التي كان الشعراء يبدلون بها أشعارهم ، إنني

(١) Plaut., de Legib. lib II et lib V; de Republ. lib II et lib. III, et in Protagoras.

Demosth. orat. de Corona

Strab. geogr. lib I, p. 16 et 17, gr. et lat., Basilee, 1571, in- fol. (٢)

وكل هذا النوع من التكليم ، أي التعبير في نغمة أو إيقاع الصوت كان يسمى فيما مضى غناء ، وفي هذا التحول فإن بيريديس في مسرحية إيليجينيا (البيتين ١٤٥ - ١٤٦) يسمي الشكايات التي يلقها احساس بالأم الأغنيات غير خنائية (أي لا سبيل لأن نقى على إندام القيثارة antilyrique) وبأنه بالطريقة نفسها التي يسمي فيها مسرحيته الغيتيات (البيت ٨١٣) تلك الصيحات المخزومة التي يلتزمها الأم بالأغنيات المارية من للموسيقى . وفي الأمر الذي يعني ، في الحالة الأولى أن الأغنية لم تكن محصورة في نطاق الأغنيات التي تصحبها أو تسمى إندام القيثارة ، التي لم يكن ينبغي لها الاعتماد عليها عند الأداء خطاب ، وهو يعني في الحالة الثانية أن الصوت كان يصحط بطل بجدد فجرات أو مسافات صوتية غير متناسقة ولما غير مناسب للآذن تمجده للموسيقى . وقد استخدم الشاعر كلمة الفصل يعني بمعنى أظن أن نشر أو أداء ؛ وإنما نجد في الترجمات الانجليزية ، بشكل خاص ، أكثر من غيرنا إبداء وأفكار رائدة وأكيدة لا كانت عليه للموسيقى القديمة .

(٣) وهو نفس ما قاله الماطرون بشكل صريح في جمهوريته ، حين أجرى على لسان سقراط هذه العبارات :

« سقراط : إن الخطاب بلا جدال هي جزء من للموسيقى

الديكت : نعم

سقراط : وهناك نوعان من الخطاب : بعضها صحيح وبعضها الآخر مصطنع أو خيالي ؟ . »

أنشد ، إننى أقدم لكم الخانى . ومن هنا كذلك جاء اسم شعر Poème الذى كانوا يطلقونه على مؤلفاتهم أو مقطوعاتهم ، وهو كلمة مشتقة من الكلمة اليونانية Píeo وتعنى إننى أصنع . إننى أنظم بقن (أى باتباع قواعد بعينها) وذلك للتمييز بين هذه المنظومات المدروسة وبين تلك التى تنظم دون فن أى بدون اتباع لقواعد فنية ، أو بينها وبين أحاديث العامة . وهكذا جاءت كلمة ode (وتعنى قصيدة غنائية أو أنشودة) وقد اشتقت من الكلمة اليونانية Odhi ومعناها الغناء ، وهكذا بالمثل تكونت كلمة "tragédie" (التراجيديا أو المأساة) وهى تشتمل على كلمتين : الكلمة السابقة Othi والى تعنى ode أى غناء ، ثم كلمة Tragos وهى تعنى التيس bouc لأن الشخص الذى كان يحوز النصر فى أعياد باخوس كان يتلقى مكافأة له جلد تيس ، أى قرية مليحة بالنبيذ ، وعلى هذا المتوال جاءت كذلك كلمات كوميديا Comedie . رابسودى rapsodie ، باليوندى Paliondie ، بسملودى Psalmodie ، ايوده epode ، وبارودى Parodie .. الخ^١ ، إذ تتكون هذه الكلمات جميعا من كلمة Odhi وتعنى غناء بالإضافة إلى كلمة أخرى تحدد نوع هذا الغناء ؛ وأخيرا فعلى هذا النحو كذلك

= وهو يقصد بالأولى الأشعار الملحمية والثانية الأساطير أو الشعر الرمزى ، وكل بقية الكتاب مخصص لدراسة كل واحد من هذين النوعين من الخطابة ثم يقول سقراط بعد ذلك فى الكتاب الثالث من جمهورية أفلاطون :

سقراط : يبدو لى أننا قد عالجنا حتى النهاية هذا الجزء من الموسيقى الخاص بالخطابة والأساطير ، لأننا قد استقصينا موضوعات وشكل الخطابة
ادعيات : إننى أرى نفسى رقيق .

سقراط : يتبقى علينا إذن أن نتحدث عن هذا الجزء الآخر من الموسيقى الذى يختص بالغناء والتطهيب . الخ^٢

وهكذا يتبدل كل غموض ، فمن الواضح أن أفلاطون كان يعتبر أن الخطابة جزءا متكاملًا مع الموسيقى أو متما لها .

(١) طبقا لما يذكره الأب فاترى Vatri (فى خطبة القيت فى الجمعية المعمومة لأكاديمية الآداب والفنون الجميلة ، إبريل ١٩٤٨) فقد تكونت التراجيديا أو المأساة من الشعر الغنائى ، وإن كان أفلاطون يظن أنها قد جاءت من قصائد للدمع التى كانت تبنى على شرف باخوس . انظر :

Mémoires de l'Académie des inscriptions et belles-lettres, tome. XV, p. 235 et s.

(٢) وسأول هذه الكلمات نفس الترتيب الذى سجلت عليه هى : ملهلا ؛ قصيدة شعبية يشدها روك محزون (وهى اليوم تسمى متنايلات موسيقية) ؛ قصيدة تراسية ؛ وهى تلك التى تراجع فيها الشعر عن شيء قديم من قبل ؛ الترتيل أو الأشعار القريب ، الأبيدة وهى قصيدة يونانية يعجب فيها بيت قصير بيتا أطول منه ؛ محاكاة سامية أو محاكاة على سبيل المثال أو السهوية (والترجم)

جاءت كلمة بروزوديا Prosodia أى Prosodie نفسها^(*) وهي المكونة من كلمتين يونانيتين : pros ومعناها من أجل ، أو لغرض ، و odhia بمعنى الغناء ، لأن هذا الجزء من الأجرورية يشتمل على القواعد التي ينبغى على المرء اتباعها ، كى ينظم خطابه على نحو جيد ، أى لكنى يفتيه جيدا ؛ ذلك أن كلمة accentuer أى ينغم قد جاءت بدورها عن اللاتينية accentus وهي كلمة مركبة من كلمتين : ad بمعنى من أجل و cantus بمعنى الغناء ، وهذه كما نرى ترجمة دقيقة لكلمتى pros و odhi اللتين تعنيان بالمثل من أجل الغناء وهما الكلمتان اللتان تتكون منهما كلمة prosodie أى علم العروض .

وفى واقع الأمر فإن كلمة accentus عند اليونان ، مثلها مثل كلمة prosodia عند الإغريق ، كانت تعنى هذه الحركة التى يرتفع بموجبها الصوت أو ينخفض أثناء إلقاء الخطاب ، طبقا للقواعد التى كانت تجعل من الخطاب ضربا من الغناء ؛ ولهذا السبب أيضا فإن هؤلاء الذين كانوا يعلمون التأليف أو الخطابة ، كانوا يصطلحون معهم أحد العازفين كان ينظم لهم (إيقاع) خطابتهم ، بواسطة آلة موسيقية تسمى tonarion أى صانعة النغم ، اذ كانت هذه تعطى النغمة المبتغاة ، أو كانت تسمى phonaque أى الصوتية لأنها كانت هى التى تقود الصوت أو تهديه ؛ ولقد رأينا كذلك خطباء بالغى التميز عند الرومان^(١) كانوا يجدون فى طلب ذلك ، حتى فى الخطاب التى يلقونها على الجماهير ، سواء كان ذلك على منصات الخطابة أو فى ساحات المحاكم ، ومع ذلك فلم تكن هذه سوى سوءة ، فقد كانت مجرد سعى لمحض التباهى والتخففة ، كان يعيبه شيشرون الذى كان يكتفى حسب قوله عندما يلقى خطبه بأحاساسه الخاص ، وباستخدام قواعد العروض التى اعتاد الناس استخدامها . ولقد بلغ تمدد الناس على هذه القواعد عند الإغريق ، وبصفة خاصة فى أثينا للدرجة أن الهدمة التى كانت تعترضهم عند سماعهم تغفوا فى مقام الصوت ، مخالفا للقواعد

(*) ومعناها علم العروض أو علم نظم الشعر ؛ وتعنى كذلك المنظومة الموسيقية ؛ كما تعنى طريقة العزف أو الغناء وتعنى أيضا المدخل النثاق . [المترجم]

(١) Plutarque Oeuvres morales, comment il faut refrener la colère, traduction (١)

d'Aymot .

[بلوتارك ، مؤلف فى الأخلاق ، كيف ينبغى أن يتقهر الغضب]

المألوفة لم تكن لتقل عما يعتريها اليوم عند سماعنا خطأ لغويا أو نحويا ، وحيث لم يكن الاغريق الآخرون يلقون كبير بال لقواعد العروض هذه بنفس الدرجة من الحرص التي كان يبديها الأثينيون ، فقد كان العامة ، حتى من أدنى طبقات الشعب يتعرفون على هؤلاء دون مشقة ، وبمجرد أن يثقفوا ، عن طريق هذا العيب .

وترجع عادة استخدام آلة موسيقية لضبط واصطحاب صوت الخطباء والشعراء^(١) في الخطب المعدة والتي « جهزت » لكي تغنى ، أى لكي تلقى في جمهور ، إلى عهد سحيق ، فلم يكن للقيثارة في أصلها وزمان طويل للغاية ، من استخدام أو نفع إلا ما تقدمه التوتاريون أى صانعة النغم في عصور لاحقة . وقد يكون من غير المعقول أن نفترض أن هذه الآلة الموسيقية التي ظلت لقرون عدة لا تحمل سوى أوتار ثلاثة ، يبعد كل وتر منها عن الآخر بفاصلة رباعية واحدة (فترة تتكون من أربع درجات) ، قد أمكها فقط أن تستخدم في اصطناع أغنية من تلك التي نلحنها نحن بكثير من المهارة ، فلقد كان فن الموسيقى عندئذ بالغ الصرامة شديد الوقار لحد يستحيل معه أن يكون على أقل استعداد لاستيعاب أو تقبل هذا النوع الهش ، والعاطل من كل معنى ، والذي يضحى فيه بالحقيقة وتدفق التعبير وحيويته في سبيل تحقيق لذة تافهة لا طائل منها ؛ لذة حسية صرف ، اصطنعت لدغدغة الحواس ورخاوة النفس ، تأبأها الروح وبهجها العقل ، فهذان لا يقدران على استيعابها على الإطلاق ، فهي قادرة على تشتيت الانتباه بل تغيير مساره بشكل تام وابعاده عن غايته الرئيسية ، والتي - أى هذه الأغنيات - تتعارض كلية مع الغاية التي كانت الموسيقى القديمة تبغها .

وحيث لم تكن الموسيقى والشعر والبلاغة (أو الفصاحة) في العصور بالغة القدم سوى علم واحد ، ووحيد ، يستوعب كل ما يدخل في دائرة الصوت والكلمة في الحديث^(٢) فقد كان الموسيقيون نتيجة لذلك هم وحدهم الشعراء والخطباء والمؤرخين ؛ وكان يطلب إليهم أن يتأيزوا بخصايصهم^(٣) ، وكانوا يكرمون في معظم

(١) كان الشعراء في العصور القديمة هم في الوقت نفسه الخطباء والمؤرخين والفلاسفة

(٢) أفلاطون ، الجمهورية ، الكتابان الثاني والثالث .

(٣) Plat. de legib II et lib VII; de Rep. lib. III; Io, vel de Furoris poetico.

(محورة إيون ، أو عن الإلهام في الشعر) .

الأحيان بأن تطلق عليهم ألقاب القديسين والأنبياء ورسل الآلهة . وعلى هذا النحو كان أولئك المكرنون لطائفة المرتلين والمنشدين والمغنين والشعراء^(١) بين اللاتين عند بني اسرائيل وبين طبقة الكهان عند المصريين ، وهؤلاء الذين كانوا يشكلون طبقة شعراء الملاحم والبطولات بين الدرويد عند الغاليين ، وهكذا كان تاميريس Tamyris وميلامبوس ، وموسايوس وأورفيوس عند أهل تراقيا ، وفيميوس Phémios وديمودوكوس Demodocus وهو ميروس وهسيود وأولب وترياندر عند الاغريق ... وكان كل هؤلاء جديريين حقا بتلك الألقاب التي توجب الاحترام إذ كانوا يقدمون أحداث الماضي^(٢) ، باعتبارهم أكثر علما بها من الآخرين جميعا ، في أشعارهم كدروس مستقاة من التجربة ، يخلدون ذكراها دونما توقف ويحتفظون لها على الدوام بالذكرى الوقية ، وينقلون بقدر متائل ويكثر من القوة والحقيقة حتى تلك الانطباعات التي كانت هذه الأحداث تأتي بها على أولئك الذين أسهموا فيها^(٣) ، بل لقد كانوا يجعلون الناس يستشعرون مقدما الانطباعات التي كان لابد أن تأتي بها الأحداث التي يعلنون أو يتقنون أنها ستهدد الأجيال القادمة إذا ما أهملت نصائحهم بتحريض من لا مبالاة آتية^(٤) . لقد كانوا كذلك جديريين بهذه الألقاب لأن أشعارهم زاخرة بالعظات العميقة والحكيمة والمبادئ الرائعة^(٥) وتقدم طيلة الوقت دروسا للبشر كان يرجع إليهم حين يتصل الأمر بتنظيم مصالح الأمم أو تدبير مصالح الأفراد^(٦) ، وتذهب الشعوب

= Strabon, geogr., lib I, pag. 14; et lib X, pag. 533, edit. sup. laud.

Aristid. Quint. de Musica, lib II; pag. 74, ienter Music. Auctores septem, edit, Meibom. Amstelod 1752, in 4

(*) الكلمة الفرنسية المستخدمة في النص الفرنسي هي Chantres وهذه تعني كل هؤلاء . وقد أوردنا كل معانيها إذ يتفق ذلك مع السياق هنا . [لترجم]

(١) لأن كل من هو موهوب في المرفة لديه علم بأحداث الماضي ويمكنه التكهن بأحداث المستقبل . يعرف فنون الخطب وحلول الألفاظ ، ويعرف سلفا العلامات والنذر وأحداث الأيام ، كليمانس السكندري ، سترموثا ، الكتاب السادس ، ص ٦٦٠ .

(٢) انظر في الأوديسة ما ينقله إلينا هوميروس عن تأثير أغنيات ديودوكوس وفيميوس .

(٣) انظر في التوراة الآثار التي كانت تحفظها النبويات على الشعب اليهودي .

(٤) أفلاطون ، القوانين ، الكتاب الثاني والكتاب السابع .

(٥) ارستو ، البلاغة الفصل الخامس عشر ؛ 39-79; Aristid. Quint., de Musica, lib II,

وانظر كذلك ما ذكرناه حول مماثل بين الموسيقى والفنون التي تقع على عاكة الكلام ، الباب الرابع ، الفصل السابع ، حول عالمية الرواية الشفافية والملاءة . عند كل شعوب العالم القديم بلدا من البطارقة الأول .

المحمية" وتجعل من طباع الشعوب المتوحشة طباعاً رقيقة"؛ وفضلاً عن كل ذلك فلقد كانت هذه الأشعار ذات نفع كبير في تهدئة حوادث العصيان والتمرد ، كما كانت تعمل على إيقاف الانشقاقات بين البشر وعلى تبديد خصوماتهم وعلى إعادة الوفاق والوئام فيما بينهم"؛ كانت هذه الأشعار تدعم النفس وتشكلها على أساس الفضيلة"؛ وباختصار فلقد كانت كل هذه الأشعار التي تألف منها التراث الشفهي والمغنى ، ولعله هو الوحيد الذى تواتر استخدامه خلال عداد كبير من القرون لدى كل شعوب العالم ، هى الوسيلة الأكيدة والتي لا تخيب ، لكى ينتشر هذا التراث بدون عوائق تهدده ، وبشكل يجعله غير قابل للتحوير ، حاملاً معه المعرفة بالدين والقوانين والعلوم والفنون".

وفى هذا الخصوص يؤكد لنا بلوتارك دون مواربة ، وهو رجل تعد شهاداته ذات وزن ، ومن شأنها أن تضيف بالضرورة الثقة فيما يتصل بالمصور القديمة ، أن القدماء لم يكونوا يستخدمون سوى الشعر وسيلة لتأكيد المعارف ولتثبيتها . وإليك كيف عبر هذا المؤلف عن ذلك فى مقاله التى عنوانها : عن نبوءات العرافة بيتى Pythie" : يبدو أن استخدام اللغة يتعرض للتغيير على النحو الذى يتغير عليه استخدام النقاد ؛ فلكل من هذه وتلك قيم مختلفة فى الأزمنة المختلفة ؛ عندئذ لا يتقبل الإنسان إلا ما هو معروف ومتداول ؛ وعلى هذا ، فلقد جاء وقت لا شك فى مجيئه ، كان الناس فيه يدخلون أو يلحقون كل تاريخ ، وكل علم فلسفى بل كل فعل أو مثل بسيط وباختصار كل ما يحتاج لأن يبين بفعل نغمة صوتية أكثر وقاراً ، بالشعر

(١) أرسطو وأرسنيد كتيليان ، شرحه ؛ بلوتارك ، مقالات فى الأخلاق .

(٢) بلوتارك ، نفس المرجع : فيما ينبئ على الفيلسوف أن يناقشه مع الحكام . ص ١٣٤ .

(٣) بلوتارك ، عن الموسيقى ، ص ٦٦٢ ؛ أفلاطون ، القوانين الكتابين الثانى والثالث ، برواجوراس .

(٤) بلوتارك ، عن الموسيقى ، ص ٦٦٤ ؛ وقد جاء على لسان سقراط فى حوارية فيدون تأليف أفلاطون بشكل صريح : إن الفلسفة ليست سوى موسيقى وآلة أو بنصر عبارته « الفلسفة هى الموسيقى فى قسنتها » ؛ وفى الكتاب الثالث من الجمهورية يقول أفلاطون كذلك : « الفيلسوف دون غيره هو الموسيقى » .

(٥) فى بيت من الشعر شبهه بتلك التى نتحدث عنها قال ثيوغنيث : Théogénide :

أنشودة الخالدين هذه ترددها الأكرام

(Théogénide, Sentent, V. 18)

(٦) Plutarchi, Chaeronensis opp. moralia, Tom II, de pythiae oraculis, p 406, B.C.E.

gr. et lat. G. X ylands interprete, luteiae, 1624, in- fol.

بالموسيقى إذ كان الإيقاع والغناء يعدان سمة من السمات التي رسختها الخطابة . وهكذا فإن ما لا يكاد يدركه (اليوم) سوى القليل من الناس ، كان كل الناس (في الماضي) يفهمونه يسر ، بل يطربون لسماعه في شكل أغنيات ؛ فلقد كان الرعاة والفلاحون وقناصو الطيور ، كما يذكر بندار Pindar ، يفضل الدربة والسهولة اللتين توفرتا لهم في هذا الوقت في مجال الشعر ، يهذبون الأخلاق على صوت القيثارة وعن طريق الأغاني ، وكانوا ينصحون باللجوء إلى الحكايات الرمزية والأمثال ، بل لقد كانوا يفضعون الأدعيات التي يتضرعون بها للآلهة ، وأناشيد الحرب أو النصر ، لكل من الوزن والإيقاع ، تصطنع بعضها منها عبقرية حاذقة ومرحة في حين يأتي البعض الآخر (عفو الخطأ) وطبقا للعادة السائدة - ولهذا السبب فإن أبو اللون لم يمتق الأنافة والزينة عند النبوة ، بل لم يشأ أن يزج عن الإثنية (وهي ركيزة ذات ثلاثة قوائم يوضع عليها القدر أو الأناء) ربة الفن التي كانت تشرفه (بحضورها) ، وإنما هو ، فضلا عن ذلك قد شجعها إذ كان عبها يسمى جاهدا إلى الطبيعة الشعرية ، بل إنه هو نفسه ، حين تعلق بها ، كان يثير همتها ويستثير قريحتها بفعل تصورات أو أفكار سامية باعتبارها شيئا جميلا وجديرا بالإعجاب . ومع ذلك فحيث طرأ تغيير في الأخلاق . مصاحب في الوقت نفسه للتغير الذي انتاب الأقدار والأذواق ، فقد بدأت العادة تثبت على استبعاد كل حشد (لا طائل منه) ، فدعت إلى الابتعاد عن الشعر المتخذ شكل الخلقان وإلى البعد عن الزينات الذهبية والمعاطف الباذخة ، لقد اجتذبت خصل الشعر الطويلة وابطل الكوثرن (الحنف الذي كان الممثلون يمتلونه قديما على المسرح) . وسرعان ما اعتاد الناس ، مستخدمين الحكمة والعقل ، على محاربة البذخ بسلوك طريق الاعتدال والزهد وجعلوا حليتهم أو زينتهم بسيطة متواضعة هاجرين السعي وراء صلف وغجرفة لا نفع من ورائهما . هنا وبعد أن تغير شكل الخطابة بدورها . انتقل التاريخ بعد أن نزل عن مكانه في مركبتها ، من الشعر إلى النثر ، وأخذ ما هو حق يتميز عما هو خرافا بفعل هذا الأسلوب الشعبي (النثر) . وحيث تفضل الفلسفة الوضوح وحيوية التعلم على هذه الأشعار التي توحى بالنزع والتي تنظر إليها على اعتبار أنها قد عفا عليها الزمن ، فقد استبدلت بهذه الأشعار في مصنفاتها (أسلوبا يخلو من الوزن والإيقاع)^{١١}.

(١) العبارة التي كتبها بالأسود : عندما تنكرو بنفس الطهقة على وجه الذهب عدد سترابون ، كما =

ودعما لما يخبرنا به بلوتارك في هذا النص ، قد نستطيع أن نقدم هنا عددا كبيرا من البراهين ، لكننا سنكتفى بأن نذكر الوقائع التالية :

كانت القوانين عند أبناء كريت تكتب منظومة في أبيات من الشعر ، وكانوا يغنونها ويلقنونها لأولادهم ليغنونها كيما تحفر في ذاكرتهم بأسهل الوسائل . أما القوانين التي منحها خاروناس Charonاس لأهالي ثوريوم في اليونان الكبرى فكانت مدونة بالمثل في أبيات من الشعر ، وكانت معدة لكي يتم غنائها على أنغام الموسيقى ؛ أما الأثينيون فقد كان لديهم ما هو أكثر من ذلك بكثير ، حتى أنهم اعتادوا أن يغنوا أثناء مآذهم ، وطبقا لرواية أرسطو^(١) فقد اعتاد الأجاثير Agatyras في عصره على تداول قوانينهم عن طريق الأغاني ؛ كذلك كان التورديتان Turditans الذين كانوا يعيشون في عصر سترابون^(٢) ، والذين يعودون بالعصور القديمة لقوانينهم إلى ستة آلاف عام فلم يكونوا ينقلونها إلا عن طريق أشعار مغناة ؛ وإذا كان الهنود ، إذا كان لنا أن نصدق هذا المؤلف نفسه ، يجهلون فن الكتابة كلية فقد كانوا يشتون معارفهم نتيجة لذلك عن طريق أغنيات يرددونها بأصواتهم ، كذلك يخبرنا سترابون مرة ثالثة أن الفرس القدماء اعتادوا ألا يحتفلوا بألحنتهم وأبجاء أبطالهم إلا عن طريق أشعار مغناة ؛ وعلى صعيد آخر لم يكن للجرمان ، طبقا لما يقوله تاسيت Tacite والغال طبقا لما يرويه سيزار من حوليات تروى تاريخهم إلا أغنيات شعراء الملاحم عندهم . وقد كان الشعراء حتى عصر هوميروس لا يزالون يكتبون بغناء أشعارهم دون أن يكلفوا أنفسهم غناء كتابتها ، بل لقد حرم ليكورج أن تدون قوانينه حتى لا يتم انتشارها أو انتقالها إلا عن طريق الأغاني ولكي تستوعبها الذاكرة على نحو لا سبيل لحوها بعد ذلك ؛ ولقرون عدة لم تكن المعارف تدون إلا في شكل أبيات من الشعر ، ليتيسر غنائها ، ولقد حرر سولون في أبيات شعر ماثلة مؤلفاته الكثيرة التي وضعها في كل فروع المعرفة ، وروى أنه كان قد أخذ على عاتقه أن يكتب بهذه الطريقة نفسها تاريخ سكان سواحل

= سترى بعد ذلك . أما الاختلاف الوحيد الذي قد نجده بين ملين المؤلفين حول هذه النقطة فهو أن بلوتارك ، إما مجاملة منه لمعصو ، ولما لأنه قد ظن الأمر على هذا النحو ، يعتقد فيما يبدو أن هذا الانتقال من الأسلوب الشعري إلى النثر كان نائبا أكثر منه ضاراً ، لكن سترابون يفتد من الأمر موقفاً مختلفاً .

(١) Arist. Problem, sect. XIX, quæst. 28

(٢) Strab. Geogr. lib III, de Bœotia.

الأطلنطي، وإذا كان هو لم يتم هذا العمل ، فإن أفلاطون الذى استحوذ عليه هذا الأمر نفسه قد عاجله نغرا .

ولم يحدث إلا فى القرنين السادس والخامس قبل الميلاد أن بدأ كادموس Cadmus وفينيكويس (السورى) وهيكاتيوس Hécate في تقطيع أوصال الوزن الشعرى ، ثم بدأوا حثيثا يعملون على تقريب أسلوب الخطابة الذى كان منظوما وموزونا من هذا الأسلوب غير المنتظم الذى أطلق عليه اسم : النثر^(١) ؛ وطبقا لما يقوله سترابون^(٢) ، وهو يتفق فى ذلك مع بلوتارك ، فقد كان هؤلاء هم أوائل من عملوا على إنزال الخطابة من المكانة السامية التى كانت تشغلها قبل ليهبطوا بها إلى حالة الانحدار والمهانة التى نجهدها فيها الآن .

إن الانسان لا يكاد يتصور ، بداءة ، كيف استطاع الشعر أن يوجد قبل النثر ، وكيف فضل الناس الأثر الشفهي والمعنى على الأثر المكتوب ؛ كما أن المرء ليصدم إذ يرى الشعوب القديمة تعاف أو تلفظ فنا مثل فن الكتابة الذى بات الآن عربة العلاقات الاجتماعية بالغة الأهمية ، فى حين أنهم ، فيما يتصل بفن الموسيقى الذى لم يعد الآن سوى زينة فارغة للغاية ، كانوا يولونه تقديرا يبلغ مراتب التقديس وأنهم لم يترددوا فى أن يدخلوا فى إيساره الصلوات والأدعية التى كانوا يضرعون بها إلى

(١) : النثر كلام مرسل ، غير خاضع لقانون الوزن ؛ ذلك أن القدماء كانوا يقولون ان المشور (من القول) مرسل وباشر : ولذا يقول فارو إنه تبعاً ليلاتروس فإن النثر الممتاز هو النثر المباشر ، ولذا أيضا يقال إن النثر هو الكلام غير لتقيد بوزن والمرسل فى (أسلوب) مباشر .

ويقول آغريون إن النثر قد سمي بذلك (الاسم) لأنه مشور متفرق أو لأنه يتدفق ويتحرك بحرية أكثر راحة ولا ينحصر فى حدود معينة (كالشعر) . وعلاوة على هذا فمن المعروف أنه كان هناك منذ وقت طويل اهتمام لدى قدماء الإغريق ، كما هو الحال لدى الرومان ، بالشعر أكثر من النثر ؛ ذلك أن كل المؤلفات قديما كانت تدون شعرا ؛ غير أن الاهتمام بالشعر صار إلى ازدهار مؤخرًا . وكان أول من كتب لدى الإغريق كلاما مشورا هو فيثيكويس السورى ، أما أول من مارس لدى الرومان الكتابة بالكلام المشور فكان أبوس كايكوس (فى خطبته) ضد تيروس ؛ ومنذ ذلك الوقت حتى الآن ، كتب آغريون بالكلام المشور .

إسيديروس هيبالينسيس ، الأصول ، الكتاب الأول ، فصل ٣٦ ، الفقرة ١٢ ، بازل ، ١٥٥٧ .

الآلهة . وهو نفس ما فعلوه بالنسبة للقوانين التي أصلوها وبالنسبة لكل المعارف الإنسانية التي كانوا يرون أن من المفيد نشرها .

وإن عقولنا التي أضناها بالاهتمام بكل ما ترى ، لا تستطيع أن تدرك إلا بمشقة بالغة أفكارا تتعارض كلية مع تلك الأفكار التي تعودنا عليها ؛ وإذ ينسى المرء أن الموسيقى ظلت لزمان بالغ الطول فن التعبير عن أفكار البشر - بقدر كبير من الرقة والحياة ، فإنه لم يعد يلزم ، بعد ، تلك الوشيجة التي كانت تربط بينها فيما مضى وبين فن الخطابة والشعر^(١) .

ولكم نجد الإنسان نفسه مدفوعا على الدوام ، وعلى الرغم منه ، إلى النظر إلى هذه الفنون الثلاثة باعتبارها كانت على الدوام منفصلة ، وباعتبار أن من الواجب عليها أن تظل كذلك . لكن المرء لا يحكم عليها على هذا النحو إلا متأثرا بهذه الحالة من العزلة التي دفعها إليها منذ زمان طويل للغاية ، هذا المسار الخطيء الذي اتخذه كل فن من هذه الفنون حين انفصل عن الآخرين ، وحين ظل يتباعد أكثر فأكثر ، وكل يوم ، عن الغاية المشتركة التي قضت بها الطبيعة عليهم ، ثلاثتهم ، ألا وهي تعليم البشر والتخفيف من غلواء عواطفهم ومهذب أخلاقهم ، لكننا ، ما إن نواجه هذه الفنون في حالة تضججها أو تمامها الأول حتى نعود لا نجد فيها سوى فن واحد ووحيد ، يتشكل من اندماج حميم لكل وسائلها ، ثم ما إن نتفحص بعد ذلك تلك السعوات التي جرت عادة الكتابة حتى تتوقف دهشتنا ، وسرعان ما يقتنع المرء بأن هذه الحالة الأخيرة للفن لم تكن أقل إجحافا وإيذاء فيما يخص تقدم العلوم والفنون ، عنها فيما يتصل بعملية الحفاظ على الأخلاق الحميدة .

إنه لأمر يخرج عن نطاق كل شك حقا في أنه لو أن الإنسان لم يستخدم من الكتابة لاحتفظ لوقت طويل بعادة الرواية الشفهية والمغناة ولما ترك الأسلوب القديم ، الشاعرى الموزون ذا الإيقاع ، ولما كانت قد وهنت عادة تناغم الإيقاع في أبيات الشعر ، وهو الأمر الذى تحافظ عليه الأغنية وترعاه على الدوام ، والذى يجعلنا نشعر بقوة المعاني بشكل أفضل في الوقت الذى نحس فيه برقة وجمال إيقاع الأسلوب ؛ ولما

(١) بلوتارك ، مقالات في الأخلاق ، أحاديث المائدة ، الكتاب السابع ، السؤال الثامن ، ص ٤١٩ ؛

الطبعة المشار إليها سابقا .

كان الناس قد فكروا قط في أن يستبدلوا بهذا الأسلوب النبيل ، الراق والمتناغم ، أسلوب النثر المستكين ، الهابط والسوق ، والذي لوث وذنس العلوم على نحو ما، إذ أصبح الأمر، بسبب هذا التدهور الذي اعترى الأسلوب، في متناول الكافة ! فلم يكن للعلماء الزائفين أو أنصاف العلماء أن يشوهوا ، بفعل ما يرتكبونه من أخطاء ، تلك المبادئ التي لم يكونوا هم (لو ظل الأسلوب على حاله من السمو) في حالة تمكنهم من فهمها من تلقاء أنفسهم وبدون أن يتم تنويرهم على أيدي رجال حكماء ومتقنين ؛ ولما كان الناس قد شجعوا هؤلاء على أن يصدروا ما يشاؤون من أحكام جسور متهورة في أمور كان ينبغي عليهم أن يحترموا أسرارها وأن يحفظوا مكتوباتها ، ولما كان قد اتاهم ذلك الاندفاع الخالي من كل حيطة حين شاعوا أن يخضعوا الدين والقوانين لنزوات خيالاتهم المشوشة ؛ وأخيرا لما كان المرء قد رأى الاضطرابات تنتشر في المجتمع ، وهي التي ظل سببها منذ ذلك الوقت هو المجون والانحلال والتمرد ضد القوانين .

ومع ذلك فلنرجع البصر عن هذه الاضطرابات المحزنة ، والتي انتهينا نحن أنفسنا من استشعار تأثيراتها المفزعة ، لننظر على مساوئى ليست نتائجها بالأقل نحسا وخطورة وان كانت تمسنا عن بعد أكبر .

أليس مما لا يقبل الجدل أنه لو لم يكن استخدام الكتابة قد عمل على توقف استخدام الرواية الشفهية لما كانت الأغنية لتصبح فنا متميزا عن الشعر والحطابة ، ولما كانت لتبتعد كثيرا عن المبادئ التي كانت تربطها بمبادئ الكلمة المنطوقة . أما الشعر ، وهو يرتبط على الدوام بالأغنية ، فما كان ليفقد المزايا التي كان يستمدّها من التعبير والإيقاع اللذين يزيدنا الصوت إحساسا بهما " ولظل الشعر والموسيقى يمارسان على الدوام ما لهما من سطوة خيرة على الروح ، يستمدانها من ارتباطهما الحميم ربما من طبيعة وسائلهما نفسها ، ولظلا على الدوام جديرين بنفس التقدير الذي كان الناس يولونه لهما من قبل وأخيرا لما كان لدينا سوى تعليم أصيل ، حقيقي وأكيد ، يبيح لنا أناس يبعثون على الاحترام بقدر ما هم يثقون ، والذين - حيث هم خاضعون لقوانين الدولة ، وتحت رقابة القضاة أو الولاة ، بل والجمهور نفسه - لن يدرسوا إلا ما قد يناسب كل إنسان أن يعرفه ؛ ولن يكون علينا عندئذ أن نخشى مغبة

انتشار مبادئ ضارة وعيية ، بشكل سرى ، مستفيدة من سكوت المجتمع ، حيث تظل تبلى في صمت بذور الشقاق والفتنة . وليس هناك ما يبرهن بشكل أفضل على حكمة المصريين في هذا الصدد ، وبجعلنا نستشعر الدوافع التي كانت تحلو بهم أن يتأوا عن الكتابة سوى الأفكار التي نوردتها هنا لواحد من ملوك مصر القديمة ويسمى تمام Thamm^(١) ، والذي قاوم وهو في عاصمته طيبة^(٢) كل السوءات التي تجرّها الكتابة ، حين تحدث إلى نحو Theuth (نحو) مبتكر الحروف الهجائية^(٣) عندما تقدم الأخير إلى بلاط هذا الحاكم يطلب الأذن بادخال استعمال هذه الحروف في تنظيم أحوال ملكه ، مجذا استخدامها باعتبار أن منير الكتابة هذا أفضل الوسائل لتقوية الذاكرة ونشر العلم^(٤) ؛ فرد عليه تمام بهذه الكلمات « أى نحو يا شديد الولاء والاعلاص ، هناك شيء آخر حرى بأن تراعيه عند تدوين المؤلفات الفنية ، شيء لابد من أن نعرفه قبل أن نصدر حكما سليما على الفوائد أو المساوىء التي سوف يجلبها فن الكتابة لمن يستخدمونه ؛ إنك يا من هو أب لحروف الهجاء تتذرع ، طبقا لمعاطفتك نحو هذه الحروف ، بأفكار هي عكس للأثر الذي لابد لها أن تحدثه ؛ ذلك أن استخدام هذه الحروف ، حين يؤدي إلى إهمال تنشيط الذاكرة الخصبية ، سوف يبدد بذور النسيان في عقل من يستعملونها ؛ فلسوف يستريح هؤلاء على هذا النحو ، إلى ما ستقدمه لهم الحروف في ميناها الخفارجى ولن يستوعبوا في عقولهم بعد الأشياء [المعرفة] في ذاتها ، وهكذا فإنك قد اهتمكت الوسيلة التي تستدعى الذاكرة

(١) يقال إن هذا الملك كان يعبد منذ وقت طويل في طيبة تحت اسم الإله آمون .

(٢) كانت هذه المدينة تسمى في اللغة المصرية آمونو Amon-no (Jerom XLVI, 25) أو هامونو Hamon-no (Ezech, XXX, 15) أو آمون No-Amon (Nabum III, 8) وهو ما يعنى أملاك أو إقطاعية آمون ، وقد ظن البعض أن هذه الشخصية هي شخصية شام نفسه ، الابن الأكبر لنوح . والذي كان من نصيبه مصر وسوريا . ولعل ما دفع إلى هذا الظن هو أن سان جروج قد كتب اسم Cham (شام) على هذا النحو : Ham وإن كان جبالونسكى ليس من أنصار هذا الرأي . انظر للمؤلف الأخير : le Pantheon AEgyptiarum أى معبد كل الآلهة المصريين ، الكتاب الثانى ، الفصل الثانى ض ١٧٦ ، ١٧٧ .

(٣) لابد أن كليمانس السكندرى (Storm. lib I, p. 303) عند حديثه عن هذا الملك الذى تقدم إليه نحو ، كان قد اتى نظرة على نص أفلاطون الذى سبق لنا أن أشرنا إليه . ويذكر كليمانس السكندرى ، من بين رجالات مصر الذين يجلبهم بلادهم ويضعهم في مصاف الآلهة : هرمس الطيسى Hermes le thébaïn واسكولاب ESculape de Memphis .

(٤) أفلاطون ، محاورة فائدورس أو عن الجمال .

وليس تلك التي تحفظها ، وإنك [بهذه الوسيلة] ستقدم لتلاميذك آراءنا في العلم أكثر من أن تعطيم المعرفة ، فهم عندما سيقروا كل شيء ، دون أن يقودهم في ذلك مدرس مثقف غزير المعرفة ، [لأنه بدوره معتمد على ما هو مدون وليس على ما تحتفظ به ذاكرته] فلسوف يلدن أمام العامة من الناس في شكل من يعرفون الكثير في حين أنهم لن يكونوا عندئذ سوى جهال ، وهكذا يصبحون أكثر تنافرا مع المجتمع لأنهم لن يكونوا قد تبصروا في العلم ذاته بل سيكونون مغدوعين بالفكرة التي سيكونونها عن أنفسهم [عن غير حق] .»

إذن فلدوافع مشابهة ظلت كل الشعوب القديمة تحتفظ لوقت طويل بعبادة الرواية الشفهية أو المغناة ، أى أن إبقاءهم على هذا التقليد لم يتم فقط بفعل العادة ، فمن الواضح على الأقل أن عادة الرواية الشفهية كانت هي الأولى [أو السابقة على الكتابة] وأن تاريخها يعود إلى منشأ المجتمعات الأولية ، وأن كل الشعوب قد استوعبتها بفعل الطبيعة (دون ابتكار) ، ما دامت هي الطريقة الوحيدة التي عرفتها الشعوب ، والتي كانت ما فتئت تعرفها كل الشعوب في العالم القديم أو الجديد على حد سواء ، والتي لم تخرج قط عن شكلها الحضارى الأول . وإذا كانت الأمور تسير على هذا النحو ، وإذا كانت هذه الرواية الشفهية قد غدت هي موضوع موسيقى القدماء المصريين ، ثم تطورت فيما يتصل بأسلوب الكلمة المنطوقة أو بالنسبة لتنظيم أو تلحين الأغنيات ، على يد شعب عاقل مثقف على النحو الذى كانه الشعب في مصر القديمة^(١) فقد لزم الأمر أن يكون لهذه الرواية الشفهية بالضرورة على الرواية المكتوبة أو المدونة ، نفس الزايا التي يقدمها رسم الأشياء أو الصور التي يستطيع أن يقوم بها خطيب جيد .

وإذا كانت هذه الرواية الشفهية قد نالت هذا الاحترام الكبير من جانب

(١) « المحدث جنس غنى بسكانه المزارعين ، حدوده شاسعة وموقعه بعيد عنا جهة الشرق ، على مقربة منه انتعاش المحيط وشرق الشمس في فلكها الأول من أقصى الأرض فوق المصريين العلماء ، واليهود المولعين بالخرافات ، والبطليين التجار ، والأرمن الذين ذوى الأودية الغضاشاة ، واللاتين الفقراء في الصحراء ، والعرب الأترياء في العطور »

لوكيوس أبوليوس ، الأزهير ، الكتاب الأول ، ص ٤٠٧ ، لوتيتيا ، باريس ، ١٦٠١ .

١ عن اللاتينية

الشعوب القديمة ، فذلك لأن هذه الشعوب جميعها قد تشربت نفس المبادئ ، ولأن هذه المبادئ بعد أن خرجت من منبعها [مصر] قد انتشرت في كل بلدان أوروبا وآسيا ، التي أرسل إليها المصريون البعثات ، فعلى يد هؤلاء المصريين في الواقع تلتقت غالبية الشعوب المبادئ الأولية للدين والقوانين والعلوم والفنون .

إن فن الكتابة نفسه قد اخترع في مصر برغم أنه أقصى أو كان مكروها في البداية ؛ ذلك أنه من الجلي أن تحوق المصري هو الذي ابتكر الحروف^(١)؛ وعندما لم يتمكن من حمل الملك تمام على استخدامها ، قام هو نفسه بنقل معرفتها إلى الفينيقيين ، فكانوا أول من أعجبوا بها ثم نسب هؤلاء لأنفسهم فضل ابتكارها ؛ بل

(١) لاحظنا فوق منشآت أتمة كتبت في مصر العليا ، بين الأشكال المنقوشة أو المحفورة التي تزدها بها الحدائق ، وجود شكل لرجل له رأس كلب ، يمسك بيده اليسرى عصا طويلة أو مقياسا مئبيا من أعلاه حيث تراه يعثر عند هذا الطرف العلوي شيئا قهيب الشبه بفانوس ، ويمسك بيده اليمنى إبرة أو مخصصا أو مثقابا يضعهما على هذه العصا أو هذا المقياس الذي يبدو أن به كلاليت تنجبه من أعل إلى أسفل . وقد ظننا أن هذا الشكل قد يكون صورة رمزية لسطارد القدي يصفه هورا بللون Horapollon على هذا النحو (Hierogl . 14) .

• ما الذي ينبغي توضيحه من يقومون برسم فرد له رأس كلب ؟ إنهم حينما يظهرون القمر أو الكرة (الأرضية) أو الحروف الأبجدية أو القهران أو الفضب أو السباحة ، فإنهم يرسمون فردا له رأس كلب . (يظهرون) للقمر ... الحروف الأبجدية لأنه كانت توجد - في اعتقاد المصريين - أمة وجنس من القردة ذوى رأس الكلب كانت تعرف الحروف الأبجدية . ومن أجل هذا فإن من كان يدخل إلى معبد مقدس للمرة الأولى كان يرتدى ما يجعله في صورة (فرد ذى رأس كلب ، وإذا ذاك يقم له الكاهن لوحا كتابيا ، وفي الوقت نفسه قلما من البوص وحرية ؛ وهذا دون شك لكي يقدم لدليل على أنه يرسم الحروف الأبجدية أو على أنه ينتمي لذلك الجنس من القردة ذوى رأس الكلب ، الذين يفتقون الحروف الأبجدية ، وعلى ذلك فإنه يقوم برسم الحروف الأبجدية في ذلك اللوح الكتابي . فضلا عن ذلك فإن هذا الحيوان كان مقدسا لدى (الإله) ميركوريوس (عطارد) المشارك في كل الحروف الأبجدية (أي في كل صنوف المعرفة) .

وتريثا كليطس السكندري ، الطبقات ، الكتاب السادس ، ص ٦٣٣ ، في معرض حديثه عن هذا الموظف المتوط بالطبوس المقدسة فيقول : « وبالتالي فإن كاتب المقدسات هو الموظف الذي يقوم بنسخ السجلات للمقدسة ، لديه ريشة للكتابة على رأسه وكتاب بين يديه وسطيرة فيها عمية للكتابة يبرز منها قلم من البوص كي يكتب به »

ملاحظة . الأصناف التي يقدمها كليطس السكندري هنا عن الخيرية (أو القلمة) التي تصنع على شكل مقياس ، والتي كان قداماء المصريين يستخدمونها والتي كانت تضم الحبر والقلم المصنوع من الغالب القصص للكتابة . يمكنها أن تطبق على أدوات الكتابة التي يستخدمها المصريون الحديثون .

إن تحوى ، وليس بمقدور أحد أن يشكك في ذلك ، هو نفسه الشخص الذى يطلق عليه سانشونيون ، مؤرخ هذه البلاد اسم تاوث Taaut ناسبا إليه اختراع الحروف والرسوم الهيروغليفية ؛ ذلك ان اسم تحوى Theuth كان يلفظ بطرق مختلفة طبقا لاختلاف اللغات وتعدد اللهجات المحلية التى يمزج الاسم من خلالها ، ومع ذلك فمن السهل التعرف عليه في غالبية التحريفات التى تناولته . وهو على الدوام ، وفي كل الأحوال ، مخترع الحروف الهيروغليفية بأسماء تحويت (يسكون على الياء) Thoyth ، أو تحوت Thoth ، أو تحات Thath ، أو تاوث Taaut أو Thaauth ، أو ثوث (أو توت) Thouth أو سوت Soth ، أو سوتين Sothen ، أو سوتين Sothin ، أو تيس Tis ، أو ديس Dis الخ ؛ وإن كان كل شيء يدفع على الاعتقاد بأن هذا الاسم كان في أصله صفة تشير إلى موهبة أو كفاءة المبتكر ، أكثر منه اسم علم يدل على شخص بعينه^(١)

وقد جعل الأغريق من هذا الاسم نفسه ، في لغتهم ، هرميس Hermes وهو كذلك صفة لمنى من هذا النوع ؛ ويقدم لنا أفلاطون في مؤلفه كارتيلوس Cartylus أو مقالة في المعنى الحقيقي للكلمات الاشتقاق اللفظي لهذا الاسم الأغريقى ، فهو يعنى تبعا لما يقول : الشخص الذى اخترع فن [كتابة] الكلمة المنطوقة ، أو الخطيب الرائع المتميز^(٢) . ويبدو من ظواهر الأمور ، أن تحوى قد سُمي على هذا النحو على يد المصريين ، لأن الروايات القديمة كانت تشير إليه باعتباره قد قام بدراسته الرئيسية في التأليف النغمي أو المارموني وفي الخاصية التصهية التى للأتغام^(٣) . وفي واقع الأمر ، فقد كان تحوى يكرم كإله في مصر^(٤) لأنه قد قام بتحليل الحركات المختلفة والمردودات المتباينة لعضو الكلام ؛ ولأنه قد ميز هذه المردودات عن بعضها البعض بأن حدد لكل منها إشارة خاصة ليكون من هذه الاشارات فن الكتابة ، ولأنه أسس

(١) انظر إيسابيلخوس ، عن أسرار عبادات المصريين ، المقدمة ؛ وانظر كذلك جابلونسكى : معبد كل الآلهة المصريين ، الكتاب الخامس ، فصل ٥ ، فرانكفورت ، ١٧٠١ .

(٢) وقد وجد زويجا عن أصل المسلات ، Zoega (De orig. obelisc. sect IV, pag. 211, 1797)

in- fol)

ان اسم هرميس مشتق من كلمتين مصريتين Er- emi وتعنى أبأ الملع Pater scientiae

Diod. sic. Biblioth. hist. lib I. cap. 16, p. 48. (٣)

Plat. Philebus (٤)

كل هذه الاشارات على أسس ثابتة ، ويسر استخدامها بفعل قواعد لا تتزعزع يتكون منها علم القواعد أو النحو . ومن هذه الزاوية كما نرى فإن كلمة هرميس تشير بوضوح إلى كفاءة تحقّق ، أو أنه من الأرجح ان الاغريق لم يفعلوا سوى أن ترجعوا إلى لغتهم اسم المصرى الذى اخترع الحروف والبيان ، كما قد فعلوا بخصوص أسماء الالهة المصرية الأخرى التى قاموا بعبادتها [مع إعطائها أسماء إغريقية] .

لكننا لنجهل ما إن كان اسم عطارد الذى كان يترجم إليه منذ ذلك الوقت اسم هرميس ، معنى ، من ناحية الاشتقاق اللفظى ، الشيء نفسه كذلك ؛ ومع ذلك فمن المؤكد أن المؤرخين اللاتين ، وبصفة خاصة هوراس وأوفيد وبروبرس قد كرموا فى هذا الاسم [عطارد] اسم الشخص الذى اخترع الحروف المجائية^(١) والبيان والتمارين الرياضية . وهى فنون لم تكن فى الأصل تنفصل عن الموسيقى ، تلك التى كان لابد لها أن تقود وتهدى خطوها .

ومع ذلك فإن البيان والموسيقى والالعاب الرياضية قد سبقت فن الكتابة بالضرورة ؛ وعندما لا نجد شهادة ما تدعم هذا الرأى فإن أعمال الفكر وحده سوف يهديننا إلى ذلك ، فالفنون الثلاثة الأولى قد أدت إلى ابتكارها ، ما تولده احتياجاتنا نفسها من دوافع طبيعية ؛ أما الفن الأخير فيفترض وجود علاقات اجتماعية سابقة وواسعة لحد لا يمكن معه احتوائها بما يمدد لنا الصوت [الكلام المنطوق] من عون محدود .

وعبث ما قد يحتاجوننا به من أن أفلاطون ، فى حوارته تيمائوس ، أو بالأحرى هذا الكاهن المصرى الذى أدار فيلسوفنا الحوار على لسانه فى مقابلة مع سولون ، يؤكد أن البشر كانوا قد عرفوا الكتابة وتعودوا عليها وبأنهم حفظوا منذ عهود لا تعيها ذاكرة الانسان ، كل ما هو جدير بالحفظ أو التسجيل وأن الكهان الذين كانوا

(١) يعطى بلوتارك هذا الاسم أيضا إلى الشخص الذى ابتكر الحروف المجائية فى مصر ، ويحدد أو ببيان Oppien فى الأبيات الآتية عطارد على وجه التحديد باعتباره مخترع البيان .

« إن عطائا الموسيات وأبولون هم حقا الأصابت (الأناشيد) فى حين أن ميكرميرس (عسدر) قد منح (البشر) مجملهم ؛ وللسابقت لصيقة »

بلوتارخوس ، عن سيد الأشعك ، الكتاب الثالث . وما بعدها

متوطين بهذا الواجب كانوا يعرفون صنوفا عدة من فنون الكتابة^(١): اثنين منها كانوا يستخدمونها في أغلب الأحيان وتسمى [إحداهما الكتابة المقدسة أو الهيروغليفية]^(٢) أما الأخرى فتسمى الكتابة الشعبية [الديموطيقية] ؛ فكل ذلك كلام لا يهدم قط الأدلة التي قدمناها عن أسبقية الرواية الشفهية والمقناة على الرواية المكتوبة ، وعن المقاومة التي أبدت لوقت طويل ضد ادخال الرواية المكتوبة في مصر أو في أى مكان آخر من العالم القديم . ومن جهة أخرى فإننا لا نستطيع أن ننظر إلى الهيروغليفية على اعتبار أنها تنتمى إلى العصور الضاربة في القدم ، حيث أننا لا نزال نرى في النوبة منشآت أثرية بالغة القدم من العمارة المصرية ، تملأ تماما من النقوش الهيروغليفية بل من أية نقوش من أى نوع ؛ وبالمثل فإن الأهرام تملأ بدورها من أى أثر لحرف هيروغليفى أو لنقش من أى نوع سواء في داخلها أو في خارجها ، كما أن التابوت الحجري الذى تضمه الحجرة المسماة غرفة الملك في الهرم ، هى كذلك ملاء وعاروة من أى زخرف . وإذا كان التابوت الذى نراه في المسجد المسمى جامع سانت اثانز في الاسكندرية ، يزخر ، عكس ذلك ، بالنقوش الهيروغليفية التي نفذت بشكل بالغ الاتقان فلأنه [ينتمى لزمان] لاحق لزمان تشييد الصروح الأولى التي انتهت من الحديث عنها ، وهى فترة لم تكن الهيروغليفية قد عرفت بعد فيها قط ؛ ولسبب أقوى ، فإن الحروف المعجائية التي لابد أن تكون آخر ما تم ابتكاره ، من كل الكتابات ، لا ينبغي أن تكون قد عرفت عند المصريين الأوائل .

والآن ، فلعل هذه المناقشة تدعو إلى الظن ، لأول وهلة ، أننا قد ابتعدنا عن موضوعنا الرئيسى ، ومع ذلك فإننا عن طريقها قد أزلنا أكبر الصعوبات التي كان

(١) لاحظنا وجود كتابات مائلة أو سرية وأخرى هيروغليفية من أنواع عدة في أماكن متفرقة وهى خاصة في أحد الكهوف في جبل سيوط ، وكان مدخل هذا الكهف مرققا وضيقا للغاية ، ودلنا إلى مصحبة السيد البارون فورييه ، وزيلا في شعبة المعارف والفنون بالمجمع العلمى المصرى .

(٢) إليكم ما نقرؤه في شقفة سانشونياتون التي أشار إليها بريسيدس في كتابه *Préparation évangéliques* الكتاب الأول ، الفصل الخامس بالكهنت الفينيقي ، ص ٣٦ ، يوناني ولاتيني - بابلس ، ١٧٦٨ : « وكان ليزور Misor ابن يسمى تانوت Tautt وهو الذى اخترع العناصر الأولية للكتابة ، والذي يسميه المصريون ثور Thor ، ويطلق عليه السكندريون اسم ثويت Thoyth ويسميه الآخرون هرمس ؛ ثم بعد ذلك يضيف المؤلف نفسه ، « وبعد أن تجسد الآله تانوت بالفعل أورانوس Uranus ، شكل كذلك سورا لكونوس Cornus وداجون Dagon والآلهة الأخرى ثم صنع السمات المقدسة للعناصر أى الهيروغليفية .

بمقدورها أن تعوق مسيرتنا ، وعن طريقها كذلك تلاشت كل الشكوك فيما يتصل بطبيعة وغرض الموسيقى القديمة . وعلينا الآن أن ندرك أن السبب المبدئى لامتخاط هذا الفن [بعد ذلك] قد كان بالضرورة هو السبب الذى استبعدنا عن الفنون الأولى الداخلة فى نطاق الصوت ، وذلك حين حادت عن المبادئ التى تربطها أو تدمجها بالكلمة المنطوقة ؛ وهو كذلك السبب الذى أضاع عليها حق مصاحبة الرواية [أى نقل الأفكار والأخبار] وهو الذى حرّمها من أجمل مجالاتها واستلب منها كل ما للفن من سطوة ، وأرغمها على البحث عن مجالات جديدة ألقت بها إلى الحضيض وحطت من شأنها ؛ وهو أخيرا ، حين حاد بها عن غرضها الأصيل ، قد جعلنا نتخيل تلك الفكرة الأولية عن هذا النوع من الموسيقى الاصطناعية ، التى طمع فيها الانسان لأنّ يحل محل الآلة الطبيعية والحية التى للصوت ، آلات أخرى تتكون من أجسام لا حياة فيها ، وعارية بالتالى من كل شعور أو تعبير ، وإن كان بمقدورها أن تستجيب لما عليه خيال الفنان من نزوات بالغة التطرف ؛ أو بمعنى آخر فإن الدوافع نفسها التى حدث بقدماء المصريين أن ينفروا من استخدام الكتابة كوسيلة للرواية أقل ثقة وأكثر خطرا ، هى التى استوجبت منهم كذلك أن يلفظوا الموسيقى الآلية باعتبارها أقل قدرة على تحريك مشاعر الروح ، فليس هذا الأمر من خواصها ، وباعتبارها أقل قدرة كذلك على السمو بالنفس البشرية والايحاء إليها بالمشاعر العظمى ، ثم باعتبارها أخيرا - أى الموسيقى الآلية - لا تبغى إلا أن تحيد بالفن عن وجهة أو غاية الحقيقي ، وباعتبار ألا خاصية لها إلا إتلاف الاخلاق الفاضلة ؛ ولكى نرهن على كل ذلك ، فإنه لم يعد ينبغى علينا الآن إذن ، إلا أن نواصل متابعة النهج الذى اختططناه لأنفسنا .

المبحث الرابع .

أصل أو منشأ الموسيقى في مصر طبقا لروايات التاريخ
وللروايات الشائعة . البنية الفلسفية لهذا الفن . طابعه في
شكله الأول . مكوناته . طريقة تعلمه وممارسته .
والأغراض التي كان يستخدم فيها في العصور الأولى .
الأبنية الجديدة بالاعجاب التي كانت للشعر المغنى والتي
يستطيع المرء طبقا لها أن يحكم على روعة الموسيقى عند
المصريين القدماء .

والآن ، إليكم كيف يفسر لنا ديودور الصقلي^(١) عند حديثه عن القرون الأولى من حضارة المصريين ما كان يشتمل عليه فنا الموسيقى والشعر ، ذلك أن أحدهما لم يكن ليتفصل عن الآخر في ذلك الوقت ، أو أنهما كانا بالأحرى يكونان - كلاهما - فنا واحداً ووحيداً : « كان أوزيريس يكن تقديراً كبيراً هرميس (عطارد) إذ تعرف فيه على بعضه حادة في اكتشاف الأشياء التي بمقدورها أن تسهم في إسماعاد الحياة البشرية ، ويقال ان هذا الشخص ، هرميس أو عطارد ، كان أول من حدد نطق كلمات اللغة العادية ، وأعطى أسماء لكثير من الأشياء التي لم يكن لها من قبل اسم وابتكر الحروف^(٢) ، وعلم عبادة الآلهة ، وتقديم الذبائح والأضحيات ، وقام بالملاحظات الأولى عن مسارات النجوم ، وكذلك عن التساعيم الصوقي أو الهارموني الذي للنفحات وعن خاصياتها التعبيرية ؛ واخترع الرياضة البدنية وقام بتدريس فن تقليد حركات الجسم برشاقة وإيقاع ، ووضع ثلاثة أوتار في القيثارة التي ابتكرها ، محاكياً في ذلك فصول السنة الثلاثة^(٣) ، وحصل بهذه الوسيلة على ثلاث نفحات الحادة والغليظة والوسطى ، ومثل الحادة بالصيف والغليظة بالشتاء والوسطى بالربيع^(٤) ، وهو أبو البيان عند الاغريق^(٥) ، ومن هنا جاء اسمه هرميس^(٦) .

(١) Diod. Sic. Biblioth. hist. lib I, cap. 16

(٢) يجمل تريتس Tzetts من عطارد مبتكر الحروف ومعلمها ، ليس فقط لأوزيريس ، وإنما كذلك لنوح وامعوس في الأبيات التي نقرأها له في الحلياة الرابعة Childe IV ، الكتاب الثاني البيت ٨٢٥ وما بعده :

ميوكويوس (عطارد) هو من لقب بالمصري العظيم ثلاثاً ،

وكان معلمها لأوزيريس ونوح وديونيسيوس ،

وهو الذي أوجد العبادة لله واخترع صور الحروف .

(٣) لا تقسم السنة في مصر إلا لثلاثة فصول : الربيع والصيف والشتاء ، وليس بها حرف قط ؛ وليس من قبيل المحسوس ان نلاحظ أن الموسيقى تتفق في هذا التقليد الذي تبناه مع الفلك ، إذ ستكشف لنا بعد ذلك أدلة كافية عن هذا الاتفاق ، في التعليم نفسه ، عند المصريين .

(٤) نجد وصفاً مشابهاً للقيثارة التي كانت لأبو للون في أحد أمزج أورفوس وعنوانه :

Apollinis Suffimentum manna

أي : لمن هو بخور أبو للون

(٥) ، (٦) لن نتوقف هنا لكي نشرح ما إن كان من المحتمل أن يستطيع رجل بمفرده أن يتذكر وحده الكثير من المعلم والكثير من الفنون في القرن الأول من الحضارة في مصر ، ثم يقوم بعد ذلك بتعليم البيان للإغريق ، في الوقت الذي نرى فيه أن التقدم في معارفنا لا يكاد يحرز خطوة واحدة كل قرن . وقد أوضع العلامة جبالونسكي هذه النقطة بشكل كاف في مؤلفه 5. Pantheon AEgyptiorum, part. V, cap. 5 (مبدأ كل الآلهة المصريين) .

إن الأمر لا يتصل هنا ، كما رأينا ، بمولد اللغة أو نشأة الموسيقى ، فهذه وتلك تستمدان أصولهما بالتأكيد من الصيحات الناشئة عن احتياجاتنا^(١) وعن عواطفنا أو انفعالاتنا^(٢)؛ لكن الأمر يقتصر هنا على فن القول وفن الغناء ، أو بالأحرى فإن الفعل يقول يعنى أن الإنسان يعبر عن أفكاره بالكلمات ، أما القفل يغنى فمعناه أنه يعبر عن مشاعره بالنغمات ، ومن اتحاد هذين الفنين جاء الشعر .

ومع ذلك فمن المحتمل ألا يكون أسلوب ديودور المتعصب قد سمح له ، في النص الذى انتبهنا من إيراده ، بأن يدخل في تفاصيل المحاولات الأولى التى بذلت قبل التوصل إلى تكوين أو تشكيل الفنون التى يشير إليها [وبالشكل الناضج الذى كانت عليه في عهده] ، فما دونه المصريون عن هذه الأمور لم يكن مسهبا دون شك حتى يستوعب ذلك كله ؛ وفضلا عن ذلك ، فحيث كان ديودور يهدد الألام بكل تاريخ العالم [منذ نشأته] وحتى عصره ، فلم يكن بمقدوره أن يحشد عددا كبيرا للغاية من الوقائع في حيز هو على هذا القدر من الضيق والذى حصر نفسه فيه ، أو أن يتوسع كثيرا في الوقت ذاته حول كل شيء . أما أفلاطون فإنه في واقع الأمر قد قدم بأسهاب وتفصيل كبيرين ما يذكره هذا الشعب حول الأساليب التى اتبعها ذلك الشخص الذى اخترع فن اللغة ، ولمس المرء من ذلك أن هذا الفن في مبدئه كان يرتبط بوشائج مصاهرة وثيقة للغاية مع الموسيقى ، ومع ذلك فإننا نلمس هنا وجود فجوة واسعة بين المحاولات الأولية التى جازف فيها الإنسان بالمحاكاة وبين الزمن الذى تكونت للفن فيه قواعد هذه المحاكاة ، ذلك أن اللغة لم تكن هي الأخرى في منشعها إلا فنا من فنون التقليد^(٣) وهى لا تزال كذلك حتى اليوم في كثير من الحالات . وقد جاء على

— حيث نظر في مؤلفه بأكمله إلى الإله توت أو نحت Thoth باعتباره هرميس عند الإغريق ؛ ويكفي أن نعرف هنا أن هذه الأشياء قد اخترعت في مصر وأنها قد وجدت هناك قبل أن تعرف في مكان آخر بما نرى مجتمع عليه كل المؤلفين القدماء . ومكنا ، فتمكن هذه الابتكارات ثمرة أبحاث رجل واحد في مدى حياته القصيرة ، أو لكن ثمرة ملاحظات وتجارب مكثف عليها عدد كبير من الأجيال خلال قرون عديدة ، أو حتى خلال آلاف من السنين ، فإن الخلق عليه بشكل عام أنها قد تمت في مصر ، وليس لنا الحق في أن ننشئ رأيا مخالفا .

بخصوص اشتقاق هذا الاسم ، انظر مغارة أفلاطون : Carvylas وما سبق لنا أن قلناه في هذا الصدد .

(١) أفلاطون ، عن القوانين ، الكتاب الثانى ، لوكريوس ، عن طبيعة الموجودات ، الكتاب الخامس ، بيت

١٠٢٢ وما يليه .

(٢) بلوتارك : أحاديث المائدة ، الكتاب الأول ، السؤال الخامس أو القضية الخامسة . ص ٣٦٥ .

(٣) أفلاطون ، مغارة كراتيلوس أو الفهم الصحيح للمسميات .

لسان سقراط في مؤلف افلاطون الذي عنوانه فيليب : « ان الصوت لا نهاية له ، ولكن هذا الاكتشاف قد جاء عن طريق إله أو على يد رجل مقدس كما يروى الناس في مصر عن شخص يدعى تحوت ، كان هو أول من لاحظ في هذه اللانهاية الحروف المتحركة (أو الحركات الصوتية) باعتبارها ليست نغمات واحدة ولكنها نغمات أو حركات متعددة ، ثم لاحظ وجود حروف أخرى لها بدورها نغمات محددة ، مع اختلاف طبيعتها عن طبيعة الحركات الصوتية ، وعرف ان هذه الحروف بالمثل عددا محددا ، وهو الذي ميز كذلك نوعا ثالثا من الحروف التي نطلق عليها اليوم اسم الحروف الصامتة أو الخرساء ، وبعد هذه الملاحظات قام بفصل الحروف الخرساء أو العارية من أى نغم حرفا حرفا ، وبعد ذلك صنع الشيء نفسه بخصوص الحروف المتحركة (أو الحركات الصوتية) والحروف الوسيطة ثم بعد أن حصر عددها بهذه الطريقة أعطى لكل واحد منها جميعا اسم عنصري، وفوق ذلك ، فحين استبصر تحوتى إن لا أحد منا سيكون بمقدوره ان يتعلم أى حرف من هذه الحروف على حدة دون أن يعرف الحروف جميعا ، فقد تخيل الرابطة التي تربط بين هذه الحروف باعتبارها كلا واحدا ، وبعد أن تمثل ذلك كله باعتباره مجموعة وحدة واحدة ، فإنه أعطى لكل ما قام به اسم النحو أو الأجرومية معتبرا كل ذلك ، كذلك ، فنا واحدا . ومع ذلك فإن على المرء أن يستشعر أن عملا على هذه الدرجة من التجريد ، وتحليلا يمثل هذه الدقة والرهافة والصعوبة يفترض بالضرورة وجود ملاحظات كثيرة تمت من قبل ، وسلسلة طويلة ومتعاقبة من المحاولات وتجربة ضخمة تم اكتسابها من قبل ، وهذا ما لا يستطيع أن يتصوره إلا العقل وحده .

فلنحاول إذن أن نلقى نظرة خاطفة على المحاولات الأولية التي قادت إلى الكشف الذي حققه تحوتى [أو هرميس] أو عطار عن المارونى أو التشاغم الصوتى وعن الخاصية التجميعية التي للأنغام ، ولسوف نجعلنا هذه النظرة الخاطفة نفهم بشكل أفضل تلك الدوافع التي كانت توجه المصريين عند تشكيل الفن الموسيقى ، وفي اختيار الوسائل التي اتبعوها لإحداثها ، وكذلك في الاستعمال الذي اختصوها به .

تذكر الروايات المتواترة في مصر^(١) « ان الناس كانوا يحيون في البداية حياة

(١) ديودور ، المكتبة التاريخية ، الكتاب الأول ، الفصل ٨ ، ص ٦٦ .

متوحشة ، وانهم كانوا يذهبون ، كل بمفرده ، ليأكلوا دونما إعداد ، الفواكه والأعشاب التى كانت تنمو تلقائيا دون جهد من جانب البشر : وفى الوقت نفسه ، فلما كانت تهاجمهم الحيوانات المفترسة فى غالبية الأحيان ، فإنهم سرعان ما استشعروا الحاجة للعبون المتبادل ؛ وحين تجمعوا على هذا النحو ، بفعل الخوف فقد اعتادوا على بعضهم البعض فى مدى قصير ؛ وقبل ذلك ، لم يكن هؤلاء سوى أصوات مختلفة غير واضحة الثبرات والنغمات ، لكنهم بمجرد أن نطقوا عدة نغمات متمايزة أو واضحة ، قد تبدت لهم احتياجات مختلفة حتى توصلوا فى النهاية إلى أن يحددوا ، بهذه الطريقة ، كل شيء ؛ وحيث كان هؤلاء يصيحون وهم فى شكل عصب صغيرة ، وحيث كانت كل واحدة من هذه العصب الهائلة تلفظ الكلمات طبقا لما يطرأ على بالها [وتطلق من الأسماء على النحو الذى يخطر على عقلها] ، فقد باتت هذه العصب لا تتحدث لغة واحدة ومن هنا تعددت اللغات واللهجات .

وليس هناك من يجادل فى أن الملاحظات الأولى للإنسان [أى الأمور التى بدأت تسترعى انتباهه] ، كانت محكومة باحتياجاته ، وحيث أن العلاقات التى بدأت تربطه بأقرانه قد شكلت له بدورها حاجة لا يحصى عن إشباعها ، وهى حاجته فى أن يظل على الدوام على صلة بهم وأن يفهمهم ويكون مفهوما لهم ، بافتراض أن هذا الإنسان (البدائي) - ومن المقول أن نفترض ذلك - قد كان تام التكوين منذ نشأته ، متمتعا بكل المواهب والكفاءات الطبيعية فى أعضاء جسمه وفى ذكائه ، فقد كان على هذا الإنسان ان يفعل وعلى نحو أفضل بكثير ، هذا الذى ترى الناس يفعلونه كل يوم لأطفالهم ، قبل أن يكون هؤلاء قد أمكنهم بعد أن يميزوا الأشياء بوضوح وبأعضاء لا تزال غضة لم توضح بعد ، وبأحاسيس غير متمرس ، وذكاء لما يزل بعد محدودا للغاية ، كان عليه أن يصغى بانتباه لأثر لك الذين كانوا يكلمونه فى العادة أكثر من غيرهم بغية أن يفهم ما كانت تعنيه التفسيرات المختلفة التى تعترى أصواتهم ، ثم ليلاحظ بعد ذلك الأثر الذى كانت تحدثه فيهم صيحاته وما كانت تحدثه صيحاتهم فيه ؛ وكان من الضروري أن تكون الخطوات الأولى فى تقدمه سريعة ، إذا ما حكمنا على ذلك من واقع الخطوات التى يتقدم بها الأطفال ، فهؤلاء ، حتى من قبل أن يستطيعوا أن يلفظوا كلمة واحدة ، يتوصلون شكل مياغت للغاية إلى تمييز أهمهم أو مريبتهم - عن طريق الصوت - من بين كل الأشخاص الآخرين المحيطين بهم ؛

وما دام هؤلاء الأطفال يفهمون تعبيرات هذه أو تلك ، ويجعلون الغير يفهمونهم ، وما داموا كذلك يعبرون بشكل جيد عن احتياجاتهم وما داموا يتحكمون فيمن حولهم بفعل الصرخات التي يطلقونها على حسب إرادتهم بل في كثير من الأحيان وفق نزواتهم ، وما داموا في النهاية لا يلبثون أن يتسامروا بدرجة كافية مع هؤلاء الأشخاص ، ولم تستطع العناية الإلهية العاقلة أن تقيم تواصلاً أو تنشئ تراسلاً حيمياً مخلصاً بين قلوبنا وخلجات مشاعرنا ، كي نرغمنا ، على نحو ما ، على اقتسام المسرات والآلام بعضنا مع بعضنا الآخر ، وأن تهيننا كي نتبادل العون فيما بيننا .

إذن فلقد كان على الناس كذلك من قبل أن يتوصلوا إلى التعبير عن أفكارهم عن طريق الكلمات ، أن يشيروا دون لیس أو غموض إلى الأشياء بأسمائها ، وأن يحشدوا انتباههم للتمييز بين ما كان يعبر ، في صوت قرينهم ، عن الترحيب وما كان يعبر عن الموجدة ، بين ما كان يعلن عن بعض غضب وبين ما كان خاصاً بنبوات السرور والترحيب الخ الخ .. هكذا إذن تراهم قد درسوا ولابد الخاصية التعبيرية التي للأصوات والنفحات وأنهم جاهلوا للوقوف عليها كي لا يسيئوا فهمها ، وكى يستخدموها في الوقت المناسب ، وبشكل مفيد في العلاقات التي كانت بينهم ، وأخيراً لكي ينجحوا في نقل المشاعر التي يريدون أن يوحوا بها لأشباههم بطريقة حية .

من هذه الدراسة تكون فن التعبير عن طريق الصوت ، أى فن الغناء الذى يسبق ، تقريباً على ذلك ، فن القول ، ولذلك فإن الفن الأول ؛ بكل ما قد كان له من الكمال وما له من حقوق على الفن الثانى ، هو الذى قاد الخطوات الأولى للغة المنطوقة حين تكون وصحبها معه في خطوات تقدمه ، ثم ما لبث أن هجرها أو فارقها بمجرد أن كف الشعور عن أن يكون على وفاق مع الفكر ، وحالما أصبحت للعقل لغة تختلف عن لغة القلب والوجدان .

وإنه لشقاء كبير دون شك ، أن يمكن للمرء هكذا أن يسىء استخدام أفضل الأشياء ! لكن هذا البلاء أمر لا ينقصم عن الطبيعة البشرية ، فها هو ذا الانسان يستخدم ذكائه لإتلاف كل شيء ولإساءة استخدام كل ما يدخل في نطاق استخداماته ، بنفس الطريقة التي سبق له بها أن استخدمه في البداية ، كى يصلح من كل الأمور ، وكى يطور كل شيء ؛ وهو في هذا المجال كذلك يشبه الطفل الذى

ينتهي به الأمر ، حين يمل من التسلى بألعبه ، بأن يلقي بها بعيدا عنه ، وبأن يركلها بقدمه ، وفي أن يحطمها في أحيان كثيرة .

وعلى هذا فإن الإنسان بحاجة لمن يقوده حتى في استخدامه لاكتشافاته هو ، بنفس القدر الذى يحتاج فيه لمن يقوده وهو يستخدم ملكاته الفيزيكية والعقلية^(١) . ولهذا السبب فإن قدماء المصريين قد كرسوا ، بفعل قوانين خاصة^(٢) ، مبادئ فنى الرقص والموسيقى ، بالعناية نفسها التى أولوها فى إرساء مبادئ الحكم والدولة والمؤسسات بالغة الأهمية^(٣) ، وهذا ما يؤكد لنا أفلاطون بطريقة بالغة الموضوعية ، فلقد كان هذا الفيلسوف طبقا لرواية ديودور الصقلى ، وكثيرين غيره^(٤) ، قد أقام لوقت طويل ، ولقدّر كاف ، فى مصر لكى يدرس بها الفلسفة والسياسة وكل العلوم المقدسة ، وقد تبحر فى ذلك كله فى مدرسة كهان هذه البلاد تحت إشراف أكثر أهل طبقة الكهنتوت شهرة فى ذلك الوقت ، والذى كان يلقب بنى ممفيس فى عهد سشينوفيس^(٥) ، وعلى نحو ما فعل فيثاغورث فى عهد أونوفيس ، وأودوكس فى عهد شوتوفيس ، وكان هذا الأخير رجلا متبحرا للغاية فى معرفة الكتابات المهر وغلغيفية^(٦) ، ولهذا السبب كان المصريون أنفسهم على يقين من أن أفلاطون قد نقل الكثير من مبادئهم وضمونها فى مواضع عدة فى قوانينه وجمهوريته^(٧) ، وهو الأمر الذى يعطى

(١) أفلاطون ، كرتيلوس أو الفهم الصحيح للمسيحات ، المؤلف نفسه ، بروتا جوراس ؛ المؤلف نفسه ، نيابتوس ؛ المؤلف نفسه ، عن القوانين ، الكتاب الأول والثانى والسابع ؛ المؤلف نفسه ، الجمهورية ، الكتاب الثالث ؛ المؤلف نفسه ، خارميدس ؛ أرسطو ، الميتافيزيقا ؛ المؤلف نفسه ، فن الشعر ؛ لوكيانوس ، التشبهات الميتافيزيقية ؛ لوكريطس ، عن طبيعة الموجودات ، الكتاب الخامس ، أبيات ١٠٢٩ ، ١٠٣٠ ؛ أتيانوس ، مآذبة الفلاسفة ، الكتاب الرابع عشر ، ص ٦٣٦ .

(٢) أفلاطون ، عن القوانين ، الكتابان الثانى والسابع .

(٣) يرى علم الاشتقاق اللغوى بشهادة بعض القدماء دون شك أن الموسيقى لا تختلف فى شيء عن الأسرار الدينية .

(٤) ديودور الصقلى ، تاريخ المكبات ، الكتاب الأول ، فصل ٩٦ ؛ بلينيوس التاريخ الطبيعى ، الكتاب الخامس والعشرون ، فصل ١ : عن أصل فنون السحر ؛ لوكريطس ، الحرب الأهلية ، بيت ١٨١ وما يليه ؛ بروتيوس ، الأليجيات ، الكتاب الثالث ، الأليجية ٢٠ ؛ كليمنس الإسكندرى ، الطبقات ، الكتاب السادس ، ص ٦٢٩ ؛ أتيانوس جازارى ، الفلاسفة الأفلاطونيين للمسيحيون ، تيودوراستوس أو عن بحث النفوس الخالدة والأجساد ، محاورته مترجمة عن اليونانية إلى اللاتينية ، ف ٣٧٧ ، ٣٧٣ ، مكتبة الآباء القديسى ، المجلد الثانى .

(٥) كليمنس الإسكندرى ، ستروماتا أو الطبقات ، الكتاب الأول ، ص ٣٣ .

(٦) Plutarque, de l'Esprit familier de Socrate .

(٧) ديودور الصقلى ، تاريخ المكبات ، الكتاب الأول ، فصل ٩٨ .

لشهادته وزنا كبيرا فيما ينقله إلينا عن الموسيقى في مصر القديمة ، وهو كذلك الأمر الذى أوحى لنا بكثير من الثقة بالآ نخشى من أن ننقل عنه ، وألا نتردد من أن نستعير عن هذا الفيلسوف غالبية الأفكار التى تقوّمها حول هذا الفن .

وطبقا لما يذكره أفلاطون^(١) فقد أحس المشرعون الأول لمصر بأن الأمر لم يكن يقتضى حتى يسعد البشر في مجتمعاتهم ، إلا ضبط مشاعر اللذة والألم عندهم ، أو كبح جماحها ، وقد أدرك هؤلاء المشرعون ألا شيء أكثر صلاحية في هذا الصدد من ادخال الاعتدال والتنظيم على تعبيراتهم المختلفة سواء في الصوت أو في حركات الجسم في مناسبات المسرات والآلام ، وبالإضافة إلى ذلك فقد عرفوا أن اللذة وثيقة الصلة بما يحدثه التناغم (المارموني) والألقاع من شعور ؛ وإذ كان هؤلاء على يقين بأن هذا الشعور كان واحدة من النعم التى أنعم بها أبو اللون ورياء الفنون للبشر^(٢) كطريقة سهلة وملائمة ومضمونة لتصويب ، أو توقي السوءات التى ترتبط بشكل حميم بالانفعالات الجموح ، والضارة على الدوام بكل من التناغم الذى يبنى أن يسود حياة الفرد والمجتمع ، ومن هنا تتولد كل الشرور ؛ وإذ كانوا على يقين ، بالإضافة لكل ما سبق ، من أنها حاجة لا يحصى عنها للأطفال لأن يصيحوا ، ولا يكفوا عن الحركة ، ومن أن الرجل حين يحس باحساسات قوية أو حين يستثار استشارة عتيقة بفعل شهواته ، فإنه لا يستطيع احتواء الحركات التى تضطرم معها أحاسيسه ، والتى تنلف في غالبية الأحيان وجدانه إذ هى تضلل عقله ، فقد ظلوا بالتالى مثابرين على اكتشاف الأغنيات التى من شأنها أن تبرز ، بدرجة تبلغ الكمال بقدر الامكان ، أجمل تعبيرات الصوت^(٣) والرقصات التى تحاكي أجمل حركات الجسم وأكثرها شاقة .

(١) . أفلاطون ، عن القوانين ، الكتاب الثالث .

(٢) . وهذا ما يفسر معنى الحكاية الرمزية التى يوردها ديودور الصقلي والتي سبق أن ذكرناها في للبحث

الثالث من هذا الكتاب .

(٣) . كانت هذه المبادئ هى نفسها مرادىء الشعراء والفلاسفة بالتى الشهرة في العصور القديمة . انظر : هومروس ، نشيد إلى أبوللون ، بيت ١٢٢ وما يليه ؛ أفلاطون ، عن القوانين ، الكتاب الثالث وثالث السابغ ؛ للؤلّف نفسه ، الجمهورية ، الكتاب الثالث ؛ اللؤلّف نفسه ، كوريلوس وثالثوس . استرابون ، الجغرافيات ، الكتاب العاشر ، ص ٥٣٢ ؛ كليمنس السكندري ، الطبقات ، الكتاب السادس ، ص ٦٥٩ ؛ أثينايرس ، مآدبة الفلاسفة ، الكتاب الرابع عشر ، فصل ٧ ، ص ٦٣٦ . وقد قدم تيزوس ، الشاعر المصرى -

ولقد وجب على الدوام أن تعبر هذه الأغنيات والرقصات عن نفس الرجل العاقل ، القنوع ، الشجاع ، المعتدل وأن يتسع تأثيرها بفعل ما لها من سطوة لتغرس في قلوب الأطفال " مشاعر النظام والاعتدال والشجاعة والإبقاء ذلك حيا في قلوبهم ؛ ولهذا فقد لفظ المصريون بصفة نهائية كثرة الإيقاعات وتنوعها ، إذ لا يستطيع الإنسان في الواقع أن يصل إلى تطور حق أو نضج حق في الفنون ، وإلى هذا السمو الباعث على الجمال البسيط والجليل الذي صنع أمجاد الفنانين في العصور بالغة القدم ، بعكس البأس والفشل اللذين يقاسى منهما فنانو اليوم ، إلا عن طريق اختيار عاقل بقدر ما هو متطور وعن طريق بساطة الوسائل المستخدمة وليس عن طريق تعقدها . كان المصريون يرددون أن يكون التناغم والإيقاع على الدوام تابعين للكلمات ، لا أن تكون الكلمات هي التي تتبعهما " ، ولم يكونوا أقل من ذلك تدقيقا عند اختيار الكلمات نفسها ، فلقد كان محرما - تحت وطأة عقوبات بالغة

= من القرن الخامس ، أفكار المؤلفين السابقين في هذه الأبحاث :

« فاللوسيات التسع كن يركن الأنشودة التي تسمى الحياة ،
وكانت يرمينا رابعة الرقص الكورالي تنمي يديها معا
وكانت تدين بجلاء أنها تحاكي الصوت الفصامت ،
وكانها تعيد يديها الشكل العفري للصمت الحكيم »

ديونيسيوس ، الكتاب الخامس ، بيت ١٠٣ وما يليه .

وتكريا كاسيودوروس أيضا في معرض حديثه عن الموسيقى التالي :

« ذلك أن ما يوجد في أية مجموعة من النغم لا يعود إلى اعتدال النغم (المارمونية) ، فحين نفكر بقدر كاف ، وتحدث بطلاقة ، ونحرك بصورة مناسبة ، عن طريق هذا (الصوت) الذي يصل مرارا إلى آذاننا ، وفقا لقانون من نظامه هو ، فهو يفرض لحنه ، ويحرك المشاعر : سمع مرهف ومنمعة ممزوجة بالجد » .

فلارو ، الرسائل ، الكتاب الثاني ، ف ٦٠ ب ، باريس ، ١٦٠٠

وقول أثنابورس (Dipsos lib. XIV) إن تماثيل القدماء هي مختلفات الرقص القديم ، فلقد لوحظت الحركات وحددت من قبل إذ كان هناك سعي دائم لاكتساب التماثيل أو لإعطائها حركات جميلة وتبيلة ، كان الغرض منها أن ينتج عنها تأثير رائع . وبعد ذلك تمثلت الحركات هذه الحركات الحية وسماكتها ؛ ومن الجوفات انتقلت إلى الميادين الرياضية التي ساهمت ، حين ألحقت للموسيقى بالتدريب الجسدي المستمر ، في جعل المتخرفين فيها على أكبر درجة من قوة الروح . »

(١) أفلاطون ، الجمهورية ، الكتاب الثالث .

(٢) أفلاطون ، المرجع السابق .

الصرامة - على أى شاعر أن يتعد عن كل ما أقرته الشرائع كأمر مشروع وجميل وعادل وشريف ولم يكن التعليم شيئا آخر^(١) غير فن جذب وتوجيه الأطفال ، نحو كل ما أقره القانون باعتباره مطابقا لما عليه العقلية المستقيمة ، ونحو ما اعتبره المسنون ، بالغو الحكمة والتجربة ، كذلك . إذن فيقصد ألا تأتلف روح الأطفال قط على مشاعر لذة أو ألم لم ينظر إليها القانون على أنها كذلك ، أو لم ينظر إليها على أنها كذلك بالمثل أولئك الذين تشربوا القوانين واقتنعوا بها ، أو بالأحرى فيقصد ألا تقبل روح هؤلاء الأطفال على أمور أو ألا تنفر من أمور إلا تلك التى أقبل عليها أو عافاها الشيوخ ، فإنهم قد ابتكروا أغاني كانت فتنة للنفوس وسحرا^(٢)، ألقت لتبئى الناس كى يتكيفوا مع القوانين فى أفراحهم وأتراحهم على حد سواء [أى يألمون لما يجعله القوانين مؤلما ، ويفرحون لما يجعله القانون مبها] ؛ وبمعنى آخر فحيث لا يستطيع الأطفال أن يتحملوا صراحة الأمور الجادة ، فقد شاء المصريون ألا تقدم لأطفالهم هذه المبادئ إلا فى شكل أغنيات^(٣)، فصنعوا أغاني لكل عيد^(٤)، ولكل إله ، ولكل شهر ، ولكل سن ، ولكل جنس ، ولكل حالة ، ولكل وضع من أوضاع الحياة^(٥)،

(١) أفلاطون ، القوانين ، الكتاب الثانى .

(٢) توجد فى اليونانية كلمة لإبرودة épodhē أو بالفرنسية épodes ، ولعلها كتبت أغنيات من ذلك النوع الذى يستخدم نمودجا يحتذى فى الأغاني الأخرى ، وقد حرص عليها المصريون واستبقوها كأمر عظيم للغاية ، كما سنرى بعد ذلك .

(٣) أفلاطون ، القوانين ، الكتاب الثانى .

وقد كان الأمر يتم على هذا النحو فى كريت ولاكيدونيا طبقا للملاحظات كليلياس فى هذا الحيز ، وعلى هذا فقد كانت قوانين الدولتين ، وبصفة خاصة تلك القوانين التى وضعها ليكوريج فى لاكيدونيا قد استقبلت اشرافها فى مصر باعتراف المصريين أنفسهم طبقا لرؤية ديودور الصقل فى تاريخ المكتبات ، الكتاب الأول ، الفصل ٩٨ .

(٤) أفلاطون ، القوانين ، الكتاب السابع .

(٥) لم تصلنا أسماء هذه الأنواع المختلفة من الأغنيات والرقصات التى كتبت تؤدى فى مصر ، ولكنى أقدم فكرة عنها فستحصل لى أغنيات مشابهة لأدائها الاغريق مماثلة لأدائها المصريين ، ويحتمل أن عددا كبيرا منها قد أصل مصرى . لقد كانت لدى الاغريق كذلك رقصات وأغنيات خاصة بكل جيد ، وبكل حالة وبكل جنس .. الخ ، وكانت لديهم أغنيات يتم أدائها عن طريق الصوت وحده ، كما كانت لديهم أغنيات أخرى يتم أدائها بمصاحبة لى . يقول أثيناوس (Athénée, lib XIV cap) : « فى القرن الأول لم تكن الموسيقى تستخدم إلا فى أداء كل ما هو جميل وشريف ، ولم تكن تعطى لكل أغنية إلا الحيلولى التى تناسبها ، كما كان لكل واحدة من هذه الأغنيات للزمر الخاصة بها ، ونفس الشيء فيما يخص الأكماب الهلانية ، فكان لكل واحدة منها كذلك حيلولى الخاص =

وأقروا هذه الأغنيات كما لو كانت قوانين يؤدي أقل خرق لها إلى عقوبة مبرحة لمن

= كما كانت لها أغنيات تناسبها . ويتبعها يوانيس ملالا Jean Malala بالشىء نفسه (التاريخ ، الكتاب الثالث عشر ، عن عصر الديموقراط كومودوس والألعاب الأولمبية المقامة في أنطاكية العظمى ، الموسوعة البيزنطية ، المجلد الثالث والعشرين) ويجد بالمثل ملاحظات مشابهة عند أفلاطون ، القوانين ، الكتابين السابع والثامن .

أما الأغنيات التي كانت تؤدي بواسطة الصوت وحده فكانت اليان Péans أي أناشيد الحرب والنصر وكانت تؤدي على شرف أبولون والديتيامبس Dithyrambes أي قصائد المدح وتؤدي هذه على شرف بانوس ديتيرامبس وأغنيات الفيليبوليس Philelios وهي كلمة تتكون من كلمتين يونانيتين filin و ilios وتعني الأولى الفعل يحب ، وتعني الثانية الشمس أو الضياء ، وكانت هذه مخصصة لاله النور أو الشمس باسم أبولون (انظر أنابايس 3 Deipn lib XIV cap) ، والأغنية أو النشيد يولوس Ioulos وهي كلمة تعني اللحية التي نبتت حديثا من زغب ، إشارة إلى الحشرة الأولى التي تبشر بمقدم الربيع وكانت هذه الأغنية مخصصة لحبيس Cérés وپروزيرين Proserpine .

وطبقا لما يقوله فورتوس (Bibl. p. 983) فقد كانت هناك أغنيات توجه خصيصا للآلهة وأخرى كانت تخصص للبشر ، وهناك أغنيات تؤدي لمها معا . أما الأغنيات الموجهة إلى الآلهة بصفة خاصة فهي الأناشيد أو الترانيل (همنس) ، والمروضيات (پروزوديا) ، وأناشيد الحرب والنصر (اليان) ، ثم التوموس (والجمع توموي) وهي أغاني آلهة المقاطعات المحليين ، والأديونيون (والجمع أدونيوس) أي أناشيد أدونيس (وهي نوع من الأغنيات البرناتية تتكون من ذكيلة أو تمغلة وتتألف هذه من مقطع طويل ومقطعين قصيرين ، ثم من سبوندية وهي تمغلة ذات مقطعين طويلين) والأنيماكيون (والجمع أبوماكيا) أي أناشيد عابדות بانوس (، والهيريسما [أي التزيين أو اللعب الذي يقوم به اثنان من اللغتين ، أحدهما يعني ثم يرقص ، والثانيهما يرقص ثم يعني ، ثم يتناوب الاثنان بعدها بالرقص والغناء] .

أما الأغنيات التي كانت توجه خصيصا إلى البشر فكانت :

الانكوميون (والجمع انكوما) ، أي أناشيد المدح ، والايكيون (والجمع ليكييا أي الأغاني الجماعية) والسكوليون (والجمع سكوليا) أي أغاني المائدة ، والديوتيكون (والجمع ديوتيكا) وهي أغنيات غزل ، والايثالاميون (والجمع ايثالاما) وهي أناشيد الزفاف ، والمهينايون (والجمع هينايا) أي أغنيات الزواج ، والسيثوس (والجمع سيثوس) وهذه هجائيات ، ثم الهينوس (والجمع هينوي) وهي هكايات ، والايكيديون (والجمع ليكيديا) وهي أناشيد الجناز .

أما الأغاني التي توجه لكل من الآلهة والبشر فهي :

أغاني البانثيون (والجمع بانثيا) أي العنايات ، ثم الدانثيون (والجمع دانثيا) أي أغاني الآلهة دانثيس إله الرعاة [أو لمها أغاني حملة أكابيل الغار] ، ثم أغنيات الأرسخوفريون (والجمع أرسخوفريا) وهي أناشيد حملة عنايد العشب ، وأغنيات اليوكتيكون (والجمع يوكتيكا) وهي بمثابة دعوات أو ابتهالات .

ويشعر كذلك إلى تزييل يسمى كستون أي الحزام أو كيس التقيد الذي يلف حول الوسط ، وقد ألقه بانيس على شرف أفروديت (فينوس) التي كان يقطنها باعتبارها أول الربات (يوانيس ملالا ، الموسوعة البيزنطية ، المجلد الثالث والعشرين ، ص ٣٨ .

ورفوق ذلك كانت هناك الأغنية Ouphantia وكانت تغنى للإلهة . يلدن أول مرة ، وكانت هذه الأغنية مخصصة =

يتجاسر على ارتكابها ؛ ثم ابتكروا نوعا من التمثيل الصامت ، يتوافق مع هذه الأغاني

= لدينا ، وكذلك الغناء أو البكاء المسماة أولوفيرموس Olophymros وهي كلمة تعنى العويل أو الأنين ، وكانت تدعى هذه الأغنيات أيام المأسى والمحن ، أما الأغنية المسماة Ialmos بالموس أى الغناء القاتر والرعب والجنون فكانت تؤدى أثناء الجنائزات . وقد أطلق يوريبديس في تراجيدته المسماة الفينيقيات على صبيحات الحزن التى كانت تطلقها الأمهات وبناتهن عند موت إيتروكل وبولينيكس ، اللذين قتلأ كلاهما في معركة عجيبة Ialemi ke Ialemi ke parthenos « بالحداد الأمهات والحداد الفتيات » . ويضيف بأن صدى هذه الصرخات كان يرن في البيوت ، ونحن هنا أمام تماثل شديد بين هذا العويل وبين تلك الصرخات التى لا تزال المصريات يطلقنها إلى اليوم من شرفات منازلهم في داخل المساكن بعد ذلك ، في كل مرة يموت فيها أحد أقاربهم أو أى شخص آخر عزيز عليهم^٢ . ونحن نمكرن هذه الصرخات بشكل احتيادي طيلة اليوم ، ويواصلها في بعض الأحيان لعدة أيام ، مبدات لوعتين عن طريق عويل شبيه بذلك الذى انتهينا من ذكره في تراجيدتها يوريبديس .

وكان هناك كذلك نوع الغناء المسمى أليئوس أو لينوس وهؤدى في حالتي الحزن والفرح ، لأنه كان يهف دون جدال من غلواء هذه الحالة وتلك بجلبه المدهو إلى النفوس . ويؤكد هيرودوت أن هذه الأغنية من أصل مصرى ، وأنها هي نفسها الأغنية المصرية التى كانت تعرف باسم ماتوروس ؛ وقد كانت هذه الأغنية في الواقع المرة أو الخاصة التى يتحرى المصريون إعطائها لانتاتهم . أما هرزتياس Pausanias فكان يظن ، على العكس من ذلك ، أن هذه الأغنية إفريقية الأصل وأن الأفريق قد خصصوها للغناء على وفاة لينوس Linus أحد مبتكرى الموسيقى في اليونان ؛ كذلك تذكر الأغنية شارونداس Charondas التى كانت تغنى في الولائم ، والأغنية الجيس وألتيه Aléti التى كان يغنيها للمشردون ولشعافون كما تدل على ذلك الكلمة ، والأغنية كاتابو كاليريس Kataboucalesés وهى خاصة بالمرضعات ، ومن خاصيتها أنها تغلب النيم اللذيل إلى عيون الأطفال ، والأغنية إيسيلوس Epimyllos أو أغنية الطحاثين أو أولئك الذين يدرون الطاحونة أو الرسى ، كما كان يؤديها كذلك أولئك الذين يخترقون المياه بواسطة عجلة ذات قواديس لأن أداء وحركة هؤلاء جميعا متشابهة فيما بينهم ، ومع ذلك فقد كانت هناك أغنية خاصة بتنازح المياه هى تلك التى كانوا يسمونها هيمبوس Hymnos ، وهى بدون جدال الأغنية التى كان أريستوفان يسميها (Ram. act V sect 2V41) Imoniostrofore أى أغنية منقر المياه . وقد احتفظ هؤلاء الذين يصون المياه في مصر حتى يومنا هذا بهذه العادة بل إنهم ينظمون حركاتهم على إيقاع أنغام بعض الأغنيات الخاصة بهم ، ويمكن الرجوع إلى بعض هذه الأغنيات في دراستنا عن الحالة الرائعة لفن الموسيقى في مصر ، المذبلة الحديثة ، المجلد الأول . وكانت هناك أغنية أخرى هى يولوس Ioulos التى يغنى بها تانغو أو حلاجو الصوف ، وقد سبق أن ذكرنا نشيدا أو تريلة بهذا الاسم توجه إلى خبيس وروزيون . وكان يشار باسم إيلينوس Elinos إلى أغنية تخص النساء ، وكانت هناك أغنية أخرى باسم ليتيريسس Lityersés وتنسب إلى شخص يحمل نفس الاسم ، وهو ابن ميداس ؛ ومع ذلك فحين يقال انه كان يقطن كولينيس Colones فإنه كان يجلب الماء إلى هناك ، ويدفعهم إلى القيام بعملية الحصاد ، ثم يقطع بعد ذلك رؤوسهم ويستقي أجسادهم بين حزم القمح ، فإنه يحيل إليها أن الأمر هنا يحمل طابع الأساطير القديمة التى تقدم ، في شكل حرب وعارح عن المؤلف والمقول ، وزنا فلسفيا عميقا ، وإن كان المعنى الظاهري له لم يصطنع إلا من أجل العامة الذين يحبون كل ما هو عجيب ولا يحتملون إلا ما يبعث على دهشهم ؛ أما المعنى الخفى والمبني فكان وفقا على المثقفين . أما أغنية الذين يحولون المحصول بعد حصاده إلى حزم فكانت تحمل كذلك اسم يولوس Ioulos ، وهى كما نرى الأغنية =

والرقصات ، كانوا يقومون به في داخل المعابد وخارجها في أيام الأعياد وأيام الراحة ؛

== الثالثة ، أو النوع الثالث من أنواع الغناء ، الذي يحمل هذا الاسم . وكانت هذه مخصصة دون جدال لمجس في حين كانت الأولى توجه بصفة أكثر خصوصية إلى برورزين ، فمن المعروف أن مجس كانت تترأس عمليات الحصاد وأنه كان يوجه الشكر والحمد إلى برورزين حين تنبت بدايات خضرة الربيع ، وعند ظهور بواكير الثورود والثار ، فضلا عن ذلك فعمل الحاصلين قد وجهوا تلك الأغنية إلى هذه الربة أحيانا ولتلك أحيانا أخرى لاستجداء معونتيا وتقديم الشكر الميق لها على هذا العون . أما الأغنية التي كان يغنيها رعاة الأغنام ورعاة البقر فكانت باسم بوكوليسموس Boucolismos ، كما كانت أغنية الذين يخضون اللبن أو صنع الزبدة تسمى تيروكوكيوس Tyrocopicos أو كروتيروس Krousiyros . ونحن نعلم أن قد كانت هناك كذلك أغنية خاصة بالنسوة الثلاث كن يلدن أو يمسحن الثار وأن كنا نجهل اسمها . وقد كانت هناك بلا ريب أغنيات أخرى كثيرة من هذا النوع لكنها لم تصل إلينا قط ، كما لابد أن كانت هناك بالمثل أغنيات خاصة بكل حرفة أو مهنة ولابد أن هذه الأغاني كانت كثيرة العدد ذكرت من بينها أغنية خاصة بالحماميون دون أن يشار إليها بالاسم كما نرى [المؤرخون] العصمت بخصوص الأعياد .

أما عن ضربوب الغناء أو الأغنيات التي كانت تؤدي بمصاحبة الناي فقد كانت تأتي في مناسبات الأفراح أو الأحران العامة وكذلك عند كل ضرب من ضربوب التسلية والتشرب والعمل ، وعلى هذا النحو كانت أغنية كوموس Komos التي كانت تصاحب الرقصات المرحية والولائم والأغنية هيدوكوموس Hedycomos التي كانت تؤدي نفس غرض الأغنية الأولى على وجه التفريق ، والأغنية إبيفالوس Epiphallus ومنعاهها الأغنية التي تؤدي على شرف فالوس Phallus والأغنية كوريوس Choreos أو أغنية الجوقات وتؤدي في الحفلات العامة أو الرقصات الجماعية والأغنية بونيكوس Polemicos للمعارك ، والأغنية جنجراس gingras للمزجج والكباء . وهناك أغنيات تصاحب الرقصات الخفيفة أو الشهوانية مثال ذلك تلك الأغنية التي أطلق عليها اسم ماثون Mathon ، وهذه الرقصات التي كانت تغني الأعياد والمجون وإثارة الغرائز تعود إلى زمن بالغ القدم ، وإن لم تكن في منشعها فما يرجع ترتبط بمشاعر الفسق هذه ، إذ لم تكن اللياقة ولا النظام الجيد ولا القوانين لتسمح ، عند شعب متحضر ومنظم ، أن تقبل الأمر من هذه الزلافة ، ونحن على يقين من أنها ، شأنها شأن كل الرقصات الدينية القديمة ، كانت تبني في البداية أن تقوم أو تمثل عن طريق أداء صامت للمشاعر والأحاسيس والأوضاع التي كانت توحى بها ، أو يمكن أن ننسبها ، إلى الربة التي كانت مخصصة لها ، مع كل الالتزام الداعي للاحترام دون جدال بأن لا تتعطر أو أداء دنس أو سوق . ومن المرجح أن هذه الرقصات الشهوانية كانت تؤدي على شرف باغوس Bacchus وبصفة خاصة في الأعياد التي تسمى أعياد باغوس Bacchanales ، ومن المرجح كذلك أنها بعد أن كانت في منشعها تدعو للاحترام ، لم تعد مع مرور الزمن توحى بالقداسة وأصبحت فرصة للنجور والدعارة ، فانتقلت من المعابد ، حيث لم يعد يسمح بأدائها هناك إلى العامة ، وهذا في رأينا ، هو أصل رقصات الجانياتيس gadiantiss والتي حفظ لنا اشعراء اللاتين توصفها بالدعارة للغاية . مثال ذلك تلك الرقصات التي ما زالت تنتشر حتى اليوم بالرقصات الخفريات في مصر (العوام) -- انتظر درستنا عن الحالة الرائعة لفن الموسيقى في مصر ، الفصل الثاني ، للمبحث الخامس ، عن العوام والفولوزي أو الرقصات المعمومات .. النوتة الحديثة ، المجلد الأول (المجلد الثامن من الترجمة العربية) . وعلى هذا فإن كل ضربوب الغناء وكذلك الرقصات التي ترتبط بها ، كانت قد نقلت ، أو على الأقل قد تمت محاسنتها ، عن الأغنيات والرقصات التي كان المصريين القدماء قد ابتكروها وخصصوها لكل إله من آلهتهم ، =

وقد أطلق أفلاطون على هذا النوع من التمثيل اسم Choree أى الرقص^(١) (بفتححة مشددة على الراء تليها فتحة على القاف) وهى مشتقة من الكلمة اليونانية Kharà وتعنى الفرح أو البهجة .

كانت هذه التدريبات مفيدة فيما يتصل بالاخلاق التى كانت هذه التدريبات تقدم عنها أكثر الصور جمالا ، وفيما يتصل بالموسيقى بفعل اللحن الرائع للأغاني التى كانت تصاحب هذه التدريبات ، والتى كانت عباراتها تختار على الدوام بروية وفطنة ثم تعد بشكل طيب ، وفيما يتصل بالرقص بفعل رشاقة الحركات وتوقيتها ، وفى النهاية بفعل التناغم الكامل واللياقة والجمال فى كل من تأليف وإخراج الأغنيات والرقصات . وكانت هذه التدريبات تندمج أو تصاحب كل مراحل التعليم^(٢) فعندما لا يعرف امرؤ ما قط أن يعنى ؛ وحين لا يعرف قط أن يرقص فمعنى ذلك أنه لم يلق تعليما قط^(٣) ويعنى ذلك - كذلك - أن هذا الشخص لا يعرف كيف

= ولكل عيد ، ولكل فصل ، ولكل مناسبة ، ولكل حالة ، ولكل عمر ، ولكل جنس ، فهنا تلمس العناصر المكونة للفن الجماعى أو فن الجوقة والذي كان عندهم هو الغرض الرئيسى من الدرس والتعليم . ويبدو أن سوفوكليس (أوديب فى كولونا ، البيت ١٣١٨) أراد أن يشير إلى هذا النوع من التعليم حين أعطى لربة الموت^(٤) التى تقطع عيط أيامنا الصفتين akhros ، alyros وتعتيان المحرومة من الرقص والمحرومة من الغناء .

(٥٥) يتكرر أساطير اليونان أن هناك ثلاثة ديات للحياة الأخيرة يتحكمون فى حياة الانسان وطول عمره فالية كانوا الى مصعد الميلاد ويسلك بالفرد والية لانهيس تلف المزل أما الية قبريرس فتقطع الحيط ايلانا باتهاء حياة الفرد [المرحوم] (٥) ومن هذه الكلمة جاءت الاشتقاقات : كورال Choral : وهى جوقة صوتية ؛ وكويردram : أى المأساة المفضاة .. الخ . أما الكلمة العربية التى تقابلها ، وهى الرقص فتدل على مرض عصى يتميز باختلاجات تشنجية . [المترجم]

(١) كان الاعراب كذلك يفلتون الشيء نفسه فى العصر الذى عاش فيه تيمستوكل Themistocle إذ نظروا إليه باعتباره قد عد جاهلا لم يزل أى قسط من التعليم ولحقته بذلك كل صنوف الحزى والمعار على الدوام ، حين اعترف بأنه لا يعرف كيف يمشى ولا كيف يعرف على القيثارة .

(٢) أفلاطون ، القوانين ، الكتاب الثالث .
وألفتنا هذه الأفكار قليلة للغاية وتعارض مع الرأى الذى توحى لنا به موسيقانا ورقصاتنا الحالية ؛ ولما نهد أن نكرر القول كثيرا بأن الأمر هنا لا يتعلق بمنهج تشابه الذى تطلق عليها هذه الأسماء نفسها ، وبأن هذه الفنون [فنونا] ليست على أحسن تقدير سوى امتدادات أو إشارات أو بالأحرى سموات تهبمت عن تفسح الفنون الأولى وتخللها ، والتى كانت إحداها ، الرقصات ، تشمل التصوير برشاقة واحتشام ولياقة وحيوية أما الأخرى ، الموسيقى ، فكانت تلحن بالحطابة الحية والشكل والحركات للمحاكاة للمشاعر التى يتم التعبير عنها بالكلمات (أفلاطون ، القوانين ، الكتاب السابع) .

لقد كانت الموسيقى والغناء ، طبقا لرأى أفلاطون ، عاكسة للتقاليد والممارسات وصورة لها ، لذلك كانت تفرس وترسخ وتعلم بقدر كبير من العناية بمثل القدر من العناية التى تدرس بها قواعد اللغة اليوم . كذلك فإن =

يتالك نفسه ولا كيف يحتدل لا في أقواله ، ولا في تعبيرات صوته ، ولا في حركاته ولا في أفعاله^(١) ، فالتناس عندئذ لم يكونوا يفصلون قط الحشمة عن الرشاقة ، ولا النفع عن الصواب ولا الجمال عن الخير ، إذ لم يكن ينظر لأية واحدة من هذه المزايا على اعتبار أنها متمحقة ومكتملة ، إلا بقدر ما تضم إليها المزايا الأخرى جميعاً في الوقت ذاته .

وحتى يستطيع كل امرئ أن يكب على هذه التدريبات ، وأن يظل على الدوام يحتفظ بمبادئ التعليم السليم التي كان قد تلقاها ، ودون أن يضطر من أجل ذلك أن يهجر ما تتطلبه منه حياته العامة أو الخاصة من مشاغل معتادة ، فقد تخصص لهذا الغرض ، الوقت الذى كان يتبقى من أيام العيد بعد الانتهاء من أداء الواجبات الدينية ، وكانت تبذل العناية الفائقة حتى لا يؤدي في تلك الأيام سوى الرقصات والأغنيات التي تماثل طابع العيد ومناسبتها أو الغرض منه ، والتي تتوافق كذلك مع طبيعة ومن وجنس وحالة الراقصين ، فكل ما قد كان للموسيقى من سمو ، وكل ما كان من شأنه فيها أن يوجب الحماسة والشجاعة كان يختص للرجال ، في حين كانت النساء يختص بكل ما يدعو إلى التواضع والاعتدال^(٢) .

وكانت كل الحفلات الدينية أو العامة ، وكل الواجبات المدنية التي كانت تستهدف النظام الاجتماعى المتصل بظواهر الطبيعة ، تشكل نوعاً من الذرما المتبوعة^(٣) حيث كان عبقرية النظام والتناغم حورس يقوم بالنود عن عبقرية (أو جن) الخير أوزيريس ، الذى كان يهاجم ويهزم دوماً انقطاع من جن أو عبقرية

= ما كان يراه أفلاطون في هذا الخصوص يطابق آراء وأحاسيس كل فلاسفة عصره ، بل كذلك آراء وأحاسيس العلماء المشهورين الذين جاءوا بعده بوقت طويل . وقد رأى كليمنس الإسكندري إذ يقول (Storm, VI p. 659) :
« وحلى ذلك فإن الموسيقى ينبغي لها أن تهدف إلى التحمل بالأخلاق وتهذيبها » .

« أما الموسيقى الزائدة عن الحد فينبغى نبذها ، إذ أنها تمزق الأحاسيس ، وتؤثر على المشاعر بدرجات متفاوتة ، للدرجة أنها أحياناً ما تكون بحق محرقة ، وأحياناً بلا حياة ، تثير الغرائز ، وأحياناً صانعة ، تدفع للجنون » .
(١) كل ما نقوله هنا ، وكذلك كل ما سبق أن قلناه في أماكن سابقة [بهذا الخصوص] قد أخذناه عن أفلاطون أو عن مؤلفين آخرين من هؤلاء الذين عرفوا مصر القديمة أفضل من غيهم والذين كانوا هم أنفسهم شهداء على كل ما نقلوه إلينا من هناك .

(٢) أفلاطون ، القوانين ، الكتاب السابع .

(٣) شرحه .

الشر طيفون (أو توفون) ؛ ولهذا السبب فإن المصريين قد ألزموا أنفسهم بواجب ديني ، هو أن يسهموا عن طريق عملهم وفضائلهم للإبقاء على السعادة الاجتماعية والازدهار العام ، مقتنعين بأنهم ، بهذه الوسيلة ، يصارعون من جانهم ويدفعون عبقرية الشر ويصدونها ، ويجعلون الجهود التي تبذلها لالحاق الأذى جهودا لا فاعلية لها ، وهنا تكمن الغاية التي كانوا يستمدون من بعضهم البعض الشجاعة المتبادلة كي يبلغوها .

لم يكن يعترف — في مصر القديمة — بأغنيات جميلة ، إلا تلك التي كانت تتفق مع الفضيلة ، أما الأغنيات الأخرى فكانت تلفظ وتنحى وكان مؤلفوها^(١) ينالون العقوبة التي يستحقونها ؛ وهذا ما أراد أفلاطون كذلك أن يثبت في قوانينه ، محاكاة للمصريين الذين كان يتبنى دون قيد أو شرط كل مبادئهم ؛ إذ يأتي على لسان واحد من الاثنين في الكتاب الثاني من القوانين ، وكان المتحدث يتوجه بمحذاته إلى كلونياس وميجيل ، وأولهما من كريت أما الثاني فمن لاكيدمونيا :

« هل يمكن الظن أن يترك ، في دولة ما ، أية دولة ، تحكمها أو ستحكمها القوانين ، تحت رجة الشعراء^(٢) ما يخص أمور التعليم والتسلية والمرح التي تنعم علينا بها ربات الفنون ؛ وهل ندع لهم حق اختيار ما يروق لهم فيما يتصل بالإيقاع واللحن والكلمات المغناة . كي يلقنوه بعد ذلك ، في الجوقات^(٣) ، إلى شبان ولدوا لمواطني صالحين ، دون أن يعابوا ما إن كانوا بذلك ينشئونهم على الفضيلة أو على الرذيلة ؟

(١) بلوتارخوس (بلوتارك) ابنس وأوزنيس . « النص الفرنسي »

(٢) يقصد أفلاطون عادة بكلمة شاعر : الشخص الذي يصنع والذي يؤلف

عملا أدبيا أو موسيقيا أو هو بالأحرى الشاعر — الموسيقى ، وهو يعطى هذه الكلمة معنى أو مفهوما شبيها بذلك الذي أعطناه لكلمة شعر قبل ذلك ؛ ويطلق اليونان المحدثون في مؤلفاتهم الموسيقية اسم الشاعر على مؤلفي ونظمي أغانيهم . انظر دراستنا عن الحالة المرحنة لفن الموسيقى في مصر ، المجلد الأول ، الدولة الحديثة ص ٨١٣ [من الأصول الفرنسية] للمعش رقم ٦ ، وص ٨١٦ للمعش رقم ٧ . [المجلد الثامن من الترجمة العربية] نستطيع ملاحظة أن أفلاطون كان ينظر إلى الجوقات أي إلى تجمع مختلف

الفرق الجماعية باعتبارها نوعا من التعليم العام ، محتذيا في ذلك حلو المصريين .

كليتياس : كلا ، بالطبع .
 الأثيني : ومع ذلك فهذا الأمر متروك بالفعل تحت رحمتهم في كل بلدان
 العالم فيما عدا مصر .

كليتياس : إذن فكيف تسير الأمور في مصر في هذا المجال ؟
 الأثيني : بطريقة ستكون مدعاة لدهشتك . فالناس هناك قد عرفوا منذ
 وقت طويل ، فيما يبدو ، حقيقة ما أقوله لك هنا ، حقيقة أن من الواجب أن
 ينشعوا الشباب منذ وقت مبكر على أكثر الأمور اكتمالا هي مجالي الشكل^(١)
 واللحن . ولهذا السبب ، فإنهم بعد أن يختاروا ويحددوا نماذجهم فإنهم يقومون
 بعرضها على مشهد وسماع من الجمهور في المعابد ، ولم يسمح الناس في مصر^(٢)
 قط ، ولا يزال لا يسمح فيها حتى اليوم ، لا للرسامين ولا لغيرهم من الفنانين الذين
 يصوغون أشكالا أو أعمالا مشابهة ، أن يتدعوا شيئا أو أن يترشحوا قيد أثملة عن
 شيء كانت قوانين البلاد قد نظمت^(٣) . ولقد حدث هناك الشيء

(١) أي حركات وهيئة الجسم .

(٢) من المفيد أن نلاحظ أن الحكومة المصرية القديمة في ذلك الوقت ، كانت قد توقفت ، لمدة تزيد من
 قرن من الزمان ، وأن ثلاثة من ملوك الفرس قد شغلوا عرش مصر ، وأن المصريين بعد طردهم هؤلاء قد استعادوا
 العرش من جديد ، وأنهم لم يحتفظوا به إلا لمدة ستين عاما مضطربة أعوام ، وأن أملاطون خلال هذا الوقت ، وعلى وجه
 الدقة ، قد سافر إلى مصر وألف كتابه للقوانين .

(٣) لابد للقوانين في هذا الصدد أن تكون إيجابية للغاية وبالغة التحديد ، فطبقا لما ينقله إلبينا ديودور
 الصقلي في مكتبته التاريخية الكتاب الأول ، الفصل ٩٨ فقد كان « تيليكليس Tèleclès وتيودور Théodor ، ابنا
 روكوس Roccus ، اللذان صنعا تماثيل أبوللون وبيثان من ساموس ، واللذان درسا فيما في مدرسة المثاليين
 المصريين ، قد توصلا إلى تنفيذ هذا التماثيل على هذا النحو ، مع أن تيليكليس قد صنع نصف التماثيل في ساموس
 في Samos في حين أن أخاه قد صنع النصف الآخر في إفييرا Ephèse ومع ذلك فقد تطابق الصفا على نحو بالغ
 الدقة ، حتى أنه في شكله الكل كان يبدو وكأنه من صنع يد واحدة ، يضيف ديودور الصقلي إلى ذلك : « وأن
 هذا الفن ، الذي كان قليل الانتشار عند الإغريق كان يمارس بأكثر قدر من النجاح على يد المثاليين المصريين »
 (ولهذا ينبغي الانتباه فيما لذلك أن كل الأعمال الرائعة من هذا النوع والتي أقيمت في عصر سابق على
 ديودور هي ، طبقا لظنون هذا المؤلف ، من عمل المثاليين المصريين ، أو على الأقل من عمل الإغريق تكتونوا في
 مدرسة المثاليين المصريين .) « وأن هؤلاء لم يكونوا يحكمون على الشكل من مجرد لغة عين خاطفة ، شأن الإغريق ،
 وأنهم كانوا يقطعون بشكل منفصل وبأكبر قدر من الانضباط كل الأحجار التي ينبغي لها أن تشكل التماثيل ، وأنهم
 قد قسموا الجسم البشري إلى واحد وعشرين جزءا وربع الجزء . وأنه ، عندما كان العمال يتفقدون فيما بينهم على
 الإرتفاع المطلوب فإنهم يهذبون ليصنع كل منهم في منزله الجزء الذي أسند إليه تشكيله . وأن هذه الأجزاء كانت =

نفسه فيما يتصل بالموسيقى ، فإذا ما شئنا أن نسوق أمثلة على ذلك ، فيكفى أن نقول بأن لديهم أعمال رسم ونحت^(١)، صنعت منذ عشرة آلاف عام (وحين أقول عشرة آلاف عام فليست هنا أطلق القول على عواهنه ، وإنما أقصده بمعناه الحرفي) لا هي أكثر جمالا ولا هي أقل جمالا عن أعمالهم الفنية التي يصنعونها اليوم ، فقد قامت هذه وتلك على نفس القواعد .

كليتياس : هذا أمر يدعو إلى الإعجاب حقا !

الاثيني : نعم فهذا من جلائل الأعمال في مجالى التشريع والسياسة . ومع ذلك فإن قوانينهم الأخرى ليست خلوا من الأخطاء . أما تلك التى تمس الموسيقى فإنها تدلنا على شيء حقيقى وجوهري وجدير بالملاحظة ، وتشتمل فيما تشتمل على إمكانية أن نحدد على وجه الدقة ما هي ضروب الغناء الجميلة بطبيعتها وأن نعين مواصفاتها . صحيح أن ذلك لا يدخل ضمن نفوذ إله أو شخص مقدس^(٢) ، ومع هذا فإن المصريين ينسبون إلى

= تطبق فيما بينها على الدول بطريقتة كانت دوما تتر دمثة أولئك الذين لم يألفوا هذه الطريقة فى العمل ، ثم يواصل ديودور قائلا : « ولذلك فإن قطلى أبولون من ساموس تتصفان بشكل متماثل بكل طول الجسم ، ورغم أن له ذراعين مبسوطتين فى حالة حركة ، ومع أن له هيئة رجل يمشى فإنه فى كل أحواله متماثل ، كما جاءت أجزاءه فى أهم حالة من الضبط والدقة ، وأغنيا فإن هذا العمل الذى صنع على غرار الفن المصرى قد تجاوز بعض الشيء آثار مصر نفسها » .

ولا يزال بمقدورنا نحن أن نحكم بأنفسنا على روعة هذا العمل عن طريق المثال البرونزى لأبولون بيتان الذى يرى حاليا فى شرق التيليرى من ناحية نهر السين ، ذلك أن المرء لا يمكن أن يشك فى أن هذا المثال البرونزى الذى فى حوزتنا قد تم تنفيذه طبقا لهذا النموذج ، أو على الأقل طبقا لنسخة وثيقة من هذا العمل القذ . وعلى زلاتنا الذين لديهم معرفة أعمق بمن النحت أن يقدروا ما إن كانت الجنود والفئات الأخرى لتمثال الجرائز التى صادفناها فى مصر ، تستحق هذا المدح الذى يكرله ديودور الصقل هنا للمثالين أو النحاتين المصريين .

- (١) تعرف أنه كانت لا تزال توجد فى مصر ، فى زمن أفلاطون ، آثار تعود إلى عصور بالغة القدم .
(٢) يلح أفلاطون هنا إلى تحرق أو هرمس أو عطارد الذى أعطاه الوصف نفسه فى مؤلفه فيليب .

ليزيس^(١) هذه الأشعار التي ظلوا يتداولونها منذ زمان بعيد ؛ اذن ، فلو أن شخصا ، ماهرا بالقدر الكافي ، قد أمكنه ، كما كنت أقول ، أن يستخلص من الأمور أكثرها احتمالا في هذا الجنس [الموسيقى] فإن عليه - دون أن يخشى شيئا ان يستوعبه كي ينشئ منه قانونا ، يأمر بوضعه موضع التنفيذ ، وليكن على يقين من أن مشاعر اللذة والألم^(٢) ، تلك التي تحفز الرجال ، دواما انقطاع ، على ابتكار الأصناف الجديدة من للموسيقى ، لن تكون قط على قدر من القوة يكفي لإلغاء أو إزالة نماذج [فنية] أخذ بها الناس ذات يوم ، ادعاء بأن الزمن قد تجاوزها ، وعلى أية حال فإننا نرى في مصر ، لا نزال ، ان العكس من هذا هو الذي يحدث^(٣) ، بل قد تم إلغاؤها^(٤) .

ومن الواضح من هذه الفقرة ، أن أفلاطون لم يجد شيئا قد تغير في القوانين المصرية الخاصة بتنظيم الموسيقى ، وأنه كان يقدم هذه الموسيقى كنموذج يحتذى ، وباعتبارها مبررة من كل عيب ، وأنه قد تتبعها في كل تفصيلاتها فحين نجد يقول : ويجب أن نحمل الأطفال ، بموجب قانون خاص ، على اغتراف المعارف التي يتعلمها أطفال مصر بواسطة الحروف^(٥) . فلا بد لنا أن ندخل الموسيقى ضمن هذه العلوم ، إذ أن المصريين قد أدركوا منذ وقت طويل أن من الضروري أن تربي الناشئة منذ نعومة أظافرهم على ما هو قائم من الحان باللغة الاكمال ؛ ولقد كانت هذه نتيجة لازمة ، جاءت عن مبادئهم التي كانت تنزوي إلى الاعتدال وتهدف إلى ضبط العواطف والانفعالات منذ الطفولة ، وغايتهم في ذلك أن يكون الناس أكثر سعادة في مجتمعهم .

(١) كان المصريون ينظرون إلى ليزيس باعتبارها أول ربات الفن انظر بلوتارك ، مقالة ليزيس ووزنيس .

(٢) وهي ولا شك ضرب الفناء أو الإيذونات التي تتلوها بالحدث في الماشي رقم ٥ ص ٦٩ .

(٣) كان بقصور أفلاطون الذي زار مصر في عهد الملوك المصريين ، بعد طردهم خلفاء تميز من العرش ، أن يحكم بنفسه على مدى ما أبهى عليه المصريون من ارتباط بكل هذه الأشياء ضمن الحماية التي أظهرها لإعدادها أو للابقاء عليها في كل شأطينها .

(٤) يريد أفلاطون دون جدل أن يتحدث عن الجهود التي قام بها القصر عندما احتلوا مصر كي يدخلوا إلى هذا البلد مبتكرات عديدة كان لها تأثيرها على فن الموسيقى سواء في اليونان أو في آسيا .

(٥) أفلاطون ، القوانين ، الكتاب السابع .

وفي الوقت نفسه ، فيرغم أن الناس في مصر كانوا يعنون منذ وقت مبكر للغاية بتعليم أطفالهم ، فإن هؤلاء الأطفال لم يكونوا يحصلون ، حتى بلوغهم الستة العاشرة من أعمارهم ، على أى تعليم آخر بخلاف ذلك الذى كان ينتقل إليهم عن طريق المحاكاة أو الإقتداء ، إذ كان يكتفى ، قبل بلوغهم هذه السن ، بأن ينشأوا على أن يغنوا المبادئ العامة والأمثلة السائرة التى تلخص الحكمة أو تحض على الفضائل التى كان يغنيها الرجال الناضجون والتى كان يعلمها الشيوخ^(١) : أما عند بلوغهم سن العاشرة فكانوا يتعلمون القراءة لمدة سنوات ثلاث ؛ وعند بلوغهم الثالثة عشرة كانوا يتعودون على ممارسة الألعاب الرياضية والتوقيع على أوتار القيثارة^(٢) ، وكان المصريون يحتمون أن يمضى الأطفال في ذلك ثلاث سنوات ، دون أن يكون مسموحا لوالد الطفل ، أو حتى للطفل ذاته ، سواء عن طيب خاطر من جانبه أو عن نفور ، بأن ينفق في ذلك أكبر أو أقل من الوقت الذى نص عليه القانون^(٣).

ولقد تربى موسى على هذا النحو في بلاط فرعون مصر^(٤) ، ثم تعلم القراءة في سن العاشرة^(٥) ؛ وبعد ذلك تعلم الحساب والهندسة والموسيقى بكافة أشكالها وتشتمل على الموسيقى المارمونية والإيقاعية والصوتية^(٦) وموسيقى الشعر (البحور والأوزان) ، ثم درس الطب . وبعد أن تلقى كل العلوم المدنية والعسكرية^(٧) ، تلقى على

(١) أفلاطون ، القوانين ، الكتاب الثالث .

(٢) لن يكون مقدور امرئ أن يتصور فائدة هذه الدراسة في تربية الأطفال في ذلك الوقت ، بعد أن يكون المصريون قد علموهم القراءة إذا ما كان مجهول أو إذا كان يمكنه الشك في أن القيثارة في هذه الأزمان المتأخرة كان يقتصر استخدامها ، كما سبق لنا أن استرعيها الأنظار ، على مساندة وتوجيه الصوت في غناء الأشعار .

(٣) شرحه .

(٤) أعمال الرسل ، فصل ٧ ، سطر ٢٢ ؛ فيلون ، حياة موسى ، الكتاب الأول ، ص ٤٧٠ ، كولونيا

١٧١٣ ؛ كدلين ، موجز التاريخ ، الموسوعة البيزنطية ، المجلد السابع ، ص ٣٩ ، ٧٦ .

(٥) جورج أبو فرج ، Bar-Hebraei ، أساقفة الشرق ، قيام التاريخ منذ تأسيس العالم حتى نهايته ، القائمة المقدمة الأول من آدم حتى موسى ، الموسوعة البيزنطية ، المجلد السابع ، ص ١٠٧ .

(٦) فيلون اليهودي ، حياة موسى ، الكتاب الأول ، ص ٤٧٠ ، ف ؛ كليمنس السكندري ، الطبقات

(ستروماتا) ، الكتاب الأول ، ص ٣٤٣ .

(٧) تبحر موسى في كل العلوم السياسية والدينية والفلسفة وكان نبيا وشرعا ماهرا . وعلاا بنى إصغارا

الأكبر وقادة الجيش وأعداد وعرض الممارك . وكان في الوقت نفسه صولا وسياسيا وفيلسوبا .

(كليمنس السكندري الطبقات) . Clem. Alex Strom. lib I, pag. 346 .

يد أكثر أساتذة مصر شهرة دراسة العلوم الفلسفية واللاهوت ، ولم تكن هذه لتدون إلا بحروف هيرغليفية^(١)؛ ويَزعم بعض أن أساتذة موسى كانوا اثنين من كبار رجال اللاهوت المصريين هما يانيس Iannes وiambris^(٢)؛ وفي الوقت نفسه فإن العلمين الأخمين اللذين درسهما موسى لم يكونا يدرسان للعامة ! فلم يكونا ليلقنا إلا لأطفال الملوك ولأولئك الذين لهم الحق في تولي العرش^(٣) مثل طبقة الكهنة التي كان الحاكم أو الأمير يختار من بين أبنائها على الدوام ؛ ولعل هذا هو السبب في أن سترابون^(٤) ، وكثيرين آخرين ، قد وصفوا موسى بأنه كاهن أو نبي مصر^(٥).

كانت موسيقى قدماء المصريين تتغلغل في الأشكال المتنوعة من الخطب^(٦) عن طريق لحنها وتناغمها وإيقاعها ، أو كانت لخطابة [أو الكلمات] ، بمعنى آخر ، هي مادة الموسيقى ، أما الأجزاء الأخرى فلم تكن لتصنع سوى الشكل . وكانت هذه الموسيقى لا تتقبل سوى نوعين من التناغم أو الهارموني^(٧) : الأول : رقيق وقور هادئ من شأنه أن يعبر عن روح عاقلة في حالة من السراء ؛ أما الآخر فمضطرب صاخب ومن شأنه أن يوحي بروح حازمة شجاع تقابل حالة من الضراء أو المخاطر ؛ أما النوع الأول فكان ينتمي إلى موسيقى البيونيك péonique^(٨) وأطلق عليها الاغريق اسم

(١) المؤلف نفسه ، المرجع نفسه .

(٢) المرجع السابق ذكره لجورج أبو الفرج جغرافية أبو الفرج وفي الرسالة الشهيرة الثانية من سان بول إلى تيموثيه Timothé ، الفصل الثالث ، البيت ٨ ، يدور الحديث عن خَبرين مصريين هما يانيس Iannes وامامبريس Mambrès ، قايما موسى عن طريق رعاتهما وأسحارهما . ألا يكون هذان هما اللذان يتسميان هنا باسم يانيس وامامبريس ؟

(٣) كليمنس الإسكندري ، العليقات ، ص ٥٦٦ ؛ يوستينوس ، مسائل للأرثوذكسين ، الأجابات على الأسئلة (٢٥) ، طبعة سيبورج ، باريس ، ١٦١٥ ص ٤٠٥ .

(٤) سترابون ، الجغرافيات ، الكتاب السادس عشر ؛ جورج كيدلين ، موجز التاريخ ، ص ٣٩ ، طبعة بازل .

(٥) انظر في هذا الصدد : كيف خرج اليهود من مصر القديمة ، دراسة من تأليف دي بوا - إيميه ، المجلد الثاني من الترجمة العربية ، الطبعة الثانية ، مكتبة الحانجي ، القاهرة ، ١٩٨٠ . [المترجم]

(٦) أنطالون ، الجسهورية ، الكتاب الثاني .

(٧) كان القدماء يفضلون بكلمتي تناغم أوهارموني وموسيقى نظام وترتيب الأنغام في الرسم التخطيطي لكل مقام لحى .

(٨) مستقصى بالشرح لهذا الصنف من الفناء عند معالجة للأشعار والفناء البيونية أو الدورية وسندجد أن الكلمة péon وكذلك الأشعار والأغنيات التي تحمل هذا الاسم مستمدة من مصر

الموسيقى الدورية^(٢٠) dorienné ، أما النوع الآخر فهو موسيقى المديح أو التقريض^(٢١) dithyrambique وقد عرفت منذ نشأتها باسم التناغم (الهارموني) الفريجي phrygienne .

وكان لكل ضرب من ضرب الغناء ، كما سبق أن علمنا ، قانونه الخاص به ، فكان هناك قانون لطريقة نظم وأداء التراتيل أو الترانيم ، وهناك بالمثل قانون لأغنيات الصلوات ولأغنيات البضاعة والمديح التي كان الناس يتوجهون بها إما إلى الآلهة وإما إلى المولى الذين تميزوا أثناء حياتهم بالفضائل والأعمال الحية^(٢٢) ، ذلك أنه لم يكن يباح بمديح على هذا النحو لأولئك الذين لا يزالون على قيد الحياة .

وكانت لدى القوم عادة أن يلحقوا بدراسة الموسيقى ، دراسة الرياضة البدنية^(٢٣) وكان القصد في ذلك أن تخفف هذه من آثار تلك ، فلقد عرف الناس وتخذ أن هؤلاء الذين لم يتعلموا سوى الموسيقى ، والذين لم يعتادوا إلا المشاعر الرقيقة التي من شأن هذا الفن أن يخلقها ، يصبحون مختئين ، على شيء من الرخاوة وعارين عن الشجاعة ، في حين يحدث العكس من ذلك هؤلاء الذين لا هم لهم سوى الرياضة البدنية ، إذ يكتسب هؤلاء ، بالإضافة إلى قوة البدن ، نوعا من الحشونة أو الضراوة النزقة والوقحة .

وكان ثمة مدرسون للرياضة البدنية وحدها ، كما كان هناك مدرسون للموسيقى وحدها ، كما كان هناك مدرسون للتعليم وآخرون للتدريب ، وكان يطلق لفظ تربية بدنية على كل صنوف الرقص التي لا تهدف إلا لإكساب الجسم قوة ، أما

(٢٠) نسبة إلى إحدى مناطق اليونان القديمة .

(٢١) يقول كليمنس السكندري في مؤلفه الطبقات Strom الكتاب الرابع ص ٦٥٨ : غير أن ما يناسب مع النغم الدوري يوجه خاص ؛ هو السلم المسمى بالهارموني ، earmonion أى النسق .

(٢٢) سنقدم الدلائل على أن اللدائح قد كانت ضرها من الشعر والغناء من أصل مصري وأن اسمها وهو ديتيرامبه هو كلمة مصرية صرف .

(٢٣) يتطابق هذا بشكل يدعو إلى العجب مع ما تفرقه عند ديودور الصقلي ذاته في مؤلفه المكتبة التاريخية ، الكتاب الأول ، الفصل ١٣ .

(٢٤) ولا يزال الأمر هنا يطابق رواية ديودور الصقلي الذي يضع الرياضة البدنية والرقص ، عندما يسرد الماعوم والفنون التي ابتكرها عطارد ، مباشرة بعد اختراع عطارد للهارموني واكتشافه للخاصية الصبغية التي للألوان والأصوات .

الرقص الذى لم يكن يشتمل إلا على حركات أو خطوات ، فقد كانت تصعبه الموسيقى على الدوام ، وهو ما كان أفلاطون يطلق عليه اسم الجوقة Chorée ، وكانت صنوف الرقص الأولى تعلم لأولئك الذين انخرطوا فى سلك الجندية أو احترفوا الحرب ، أما النوع الأخير من الرقص فكان يدخل فى تعليم الجميع .

ولسوف يكون بمقدور المرء أن يقدم دراسة بالغة الكمال عن موسيقى المصريين القدماء ، إذا ما شاء أن يتابع أفلاطون فى كل التفاصيل التى يدخل فيها حول أساليب تعليم ودراسة وأداء هذا الفن عندهم ، ذلك أننا لا نستطيع الافتراض بأن ما يقوله هذا الفيلسوف عن المبادئ والقواعد التى ينبغى اتباعها فى الموسيقى ، قد استعاره عن موسيقى الأغريق التى ينمى عليها - هو نفسه - الانجلال والتدهور ، ويخصى - هو كذلك - مثالبها المضحكة ، كما لا يمكن الزعم بأنه قد أخذ ذلك عن موسيقى الآسيويين التى يرفضها أفلاطون فى كافة صورها ، إذا ما استثنينا النوع المعروف باسم التناغم الغريقى ، والذى لم يكن بدوره سوى نوع من الاطراء من أصل مصرى ، فى الوقت الذى يتحدث فيه أفلاطون على الدوام عن فضج وإكتمال وتنام الموسيقى المصرية ، ومن الميسور ان نحسد أن كل ما كان يريد أن ينشئه أو يؤصله بخصوص هذا الفن ، هو ما كان قد سبق له ان تعلمه من قبل فى مصر التى ذهب إليها لينهل من علومها ولم يذهب إلى مكان آخر ، وحيث كان بمقدوره كذلك ان يصدر على موسيقاها الأحكام ، إذ كان قد سبق له أن درس الموسيقى وأن اكتسب عنها معرفة عميقة على يد مدرس عظيم قبل ذهابه إلى مصر .

كان المصريون القدماء يحرصون ، فى أسلوبهم لتعليم هذا الفن ، على نحو ما كانوا يفعلون عند تعليم كل العلوم الأخرى ، على أن يسترعوا الأنظار على الدوام نحو ظواهر الطبيعة ، فهى كان علم الفلك يشكل بالمثل واحدا من علومهم الأساسية ، وحيث كان وجود هذا العلم ضروريا للغاية ، النسبة لهم لتنظيم أعمال الزراعة ، وهذه ترتبط فى مصر بفيض النيل الذى كانت مدته ، وحركة تزايد وارتفاع منسوبه ، ومدة بقاءه ، يمكن الاستدلال عليها - جميعا - عن طريق ملاحظة النجوم ، فإنهم قد قرنوا الموسيقى بهذا العلم ، علم الفلك . وذلك بأن ربطوا النغمات الأساسية فى نظامهم الموسيقى ، بقبول السنة الثلاثة ، بالبطيخة نفسها التى لاحظنا بها التوافق الموجود فى قيثارة عطارد [بين الأوتار وقبضول السنة] ، وهناك ما يدل كذلك على أنهم ربطوا ،

بالمثل ، بالكواكب السبعة ، النغمات السبع المنتظمة القوة والتي نجدها في النظام الدياتوني والتي كانوا يشارون إليها باسم الحركات السبع طبقا لما يخبرنا به ديمتريوس دى فاليرا Démétrius de phalère^(١) حين يقول إن المصريين كانوا ينفون الالتفات والترانيم على أساس الحركات السبع ، الأمر الذى يعنى فى رأينا أن كانت لهم أناشيد وابتهالات قامت على كل واحدة من النغمات السبع ، وأنهم كانوا يترغنون بها داخل معابدهم . أما عادة ربط النغمات السبع بالكواكب السبعة^(٢) فكان لها عند المصريين دافع لم نكن لنستطيع أن نجده عند الإغريق الذين تنبوه بدورهم فى الوقت نفسه ، وبذلك أصبح عند وصوله إلينا^(٣) يقوم على غير أساس وعلى غير سبب ، على الإطلاق . ولعل العرب - فيما هو مرجح - حين ربطوا كذلك النغمات السبع الدياتونية بالكواكب السبعة لم يفعلوا سوى أن اتبعوا ، وتخلدوا بالتالى ، ما كان قد تأسس واستقر عند المصريين ؛ ولعلمهم بالمثل قد أخذوا عن هؤلاء تلك العلاقات التى كانوا قد أنشأوها بين النغمات (أو الدرجات) الأربع لكل سلم موسيقى وبين العناصر الأربعة وهى : النار والهواء والماء والتراب ، وكذلك بين الأزجة الأربعة: الصفراوى ، الدموى ، البلغمى ، والسوداوى : فربطوا النغمة بالغة الحدة بالنار وبالمزاج الصفراوى ؛ والنغمة أو الدرجة الثانية هبوطا بالهواء وبالمزاج الدموى ، والنغمة أو الدرجة الثالثة بالماء وبالمزاج البلغمى ، ثم ربطوا أخيرا النغمة أو الدرجة الرابعة ، وهى الأكثر وقارا بالتراب وبالمزاج السوداوى . وقد نستطيع أن نقول الشيء نفسه عن الرابطة التى تخيلوها بين الاثنتى عشرة نغمة والاثنتى عشرة صورة لفلك البروج^(٤) وبين النغمات السبع حين تتكرر هذه مرة بعد مرة مع انصرام ساعات الليل وساعات النهار .

(١) عن البيان ، ص ٦٥

(٢) انظر أفلاطون ، تيماسوس ؛ وبولتارك ، مقالة فى أفعلاق النفس .

(٣) كذلك كان اللاتين والفرنسيون حتى القرن الثانى عشر يربطون النغمات فى نظامهم الموسيقى بالكواكب ، بل لقد ذهبوا بهذا الربط إلى أبعد مما ذهب إليه الآخرون ؛ فقد عموه ليشمل كل نغمات النوتة الموسيقية وأضافوا إلى الكواكب القرى العلوية التى يحرف بها الدين المسيحى ، مثل الملائكة ورؤساء الملائكة ولزواك الملائكة ، وملائكة الصف الأول .. الخ .

(٤) كان العرب على يقين من أن كل واحدة من هذه النغمات الاثنتى عشرة لها فاعلية خاصة ، فالأنغام بالغة الملاحظة أى الحفيضة للغاية ، هى جادة فى رأيهم وتوافق العلماء ورجال الحكم ، وتوحى بالهدوء والتأمل ، أما =

ولو كانت لدى الأب روسيه Roussier ، عند شرحه للنظام الموسيقى عند المصريين^(١)، معرفة بكل هذه المقابلات لما فاتته أن يستخلص منها من النفع قدر ما تقدمه قطعة البرونز القديمة (التي تنسب للرئيس الأول السيد « الحير ») والتي تقدم لنا الكواكب السبع في داخل قارب ، لكي يدعم رأيه حول علاقة الأنغام الموسيقية بالكواكب ، وعلامات البروج وأيام الأسبوع وساعات النهار والليل بالشكل الذي توصل إليه المصريون . بل لقد ذكر دعما للتفسير الذي يقدمه عن هذه القطعة الأثرية نصا من مؤلف التاريخ الروماني الذي وضعه ديون كاسيوس Dion Cassius^(٢)، والذي يؤكد فيه هذا المؤرخ أن المصريين كانوا لا يزالون حتى عصره يربطون الكواكب السبعة بساعات النهار والليل ، بحيث أننا حين ننسب الساعة الأولى من اليوم الأول [على سبيل المثال] إلى زحل والساعة الثانية إلى المشتري والثالثة إلى المريخ والرابعة إلى الشمس والخامسة إلى الزهرة والسادسة إلى عطارد والسابعة إلى القمر ، وهكذا حتى نصل إلى الساعة الرابعة والعشرين فإننا حين نبدأ من جديد ، متبعين هذا النظام ، فسوف نجد أن الساعة الأولى من اليوم الثاني توافق كوكب الشمس ، تلك التي كانت تأتي في الترتيب الرابع في النظام السابق ، وبعد أن نستمر على هذا النحو لأيام آخر ، فسوف يحدث أن الكوكب الذي يوافق الساعة الأولى لكل يوم يكون بصفة ثابتة على مسافة أربع درجات صعودا أو خمس درجات هبوطا من الكوكب الذي وافق الساعة الأولى في اليوم السابق . وهكذا فعند العمل على توافق هذا النسق المستقر بين النغمات السبع وبين الكواكب السبعة طبقا لهذه النتيجة ، بأن ننسب إلى زحل (أى إلى أول الكواكب في النظام الذي رسمت به فوق قطعة البرونز) ، وفي الوقت نفسه إلى أول ساعات النهار ، أول درجة (أو نغمة) في النظام الموسيقي عند الإغريق ، وهي التي تقابل النغمة Si سي عندنا فقد اكتشف الأب

= الأقل غلظة فصر عن السعادة وتوافق السعداء من الناس ، أما النغمات التي تليها (في السلم الموسيقي) فصر عن الألم وتناسب الأشقياء والشحاذين ؛ أما الأنغام بالغة الحدة أى الجهور للغاية فتناسب النسوة الداعرات ورجال اللذات . وليست هناك هواجس أو أوهام لم يرددها العرب مفصلة حول فاعلية النغمات وضرب الغناء في موسيقاهم ؛ وهذا مثال على أن الناس حين تبالغ في أمر ما فإنها تفرط فيه في الواقع ، وعندما تتجاوز الحد في سرد الوقائع فإنها تجعل هذه الوقائع باحثة على البسطة وغير قابلة للتحقيق .

Memoires sur la musique des anciens, art. X et XI (١١)

(٢) الكتاب السابع والثلاثون ، ص ٧٧ ، طبعة كسيلاندر ، ليون ، ١٥٥٩

روسيه أنه بالمثل باتباع النظام الدياتونى للنغمات السبع : سي Si ، اوت Ut ، رى Ré ، مى Mi ، فا Fa ، سول Sol ، لا La ومع البدء من جديد فى كل مرة نصل فيها إلى النغمة السابعة ، وحتى نجتاز على هذا النحو ساعات النهار والليل الأربع والعشرين ، تكون النغمة التى توافق الساعة الأولى من النهار الثانى هى نغمة الـ مى Mi ، وهى التى تقابل كوكب الشمس ، والتى تشكل كذلك الرباعية صعودا والخماسية هبوطا مع النغمة سي Si ، تلك التى كانت توافق الساعة الأولى من اليوم الأول ؛ ومع مواصلة السير على هذا النحو ، رأى الأب روسيه أن الدرجة (أو النغمة) التى كانت توافق الساعة الأولى من كل يوم تكون رباعية الترتيب صعودا وخماسية هبوطا بالنسبة لتلك النغمة التى كانت تنتمى إلى الساعة الأولى من اليوم السابق ، وبهذه الطريقة وجد أنه يحصل فى النغمات السبع ، التى وافقت كل منها الساعة الأولى لكل يوم من أيام الأسبوع السبعة على ست كوارتات (رباعيات) صاعدة ، وحيث يكون بمقدور هذه النغمات أن تعتبر مماثلة فى العدد الخماسيات الماهطة ، بفعل قلب وتمثال الأوكتافات (الأوكتاف = مجموعة من ثمانى وحدات) ، فقد حصل من ذلك على النتيجة التالية ، التى تمثل النغمات السبع الطبيعية أو الأصلية فى النسق أو النظام الذى جاءت عليه ، بفعل التوالد المارموى فى التعاقب أو التوالى الثلاثى ، الذى يزعم أن المصريين قد أقاموا على أساسه نظامهم الموسيقى .

[من الشمال إلى اليمين]

الزهرة المشتري عطارد المريخ القمر الشمس زحل
الجمعة الخميس الأربعاء الثلاثاء الاثنين الأحد السبت

فا أوت سول رى لا مى مى سي

حيث نرى الكواكب تتبع على وجه الدقة النظام نفسه الذى وجدت مرتبة عليه فى قطعة البرونز التى تنتمى إلى الرئيس الأول السيد « الحير » .

لن نأخذ على عاتقنا هنا أن نتصدى لهذه البحوث العلمية التى قام بها الأب روسيه - وهى التى لا تزال باعثة على الشكوك - حول موسيقى المصريين ، والتى نستطيع أن نجد فيها مؤلفه ، لأنها تبدو لنا متعارضة مع وجهات النظر الحكيمة لمشرعهم ، ومع المبادئ التى كانوا يسيرون عليها فى العصر الذى نحن بصددده ، ذلك أن هؤلاء قد حرّموا - بموجب قوانين صدرت خصيصا لهذا الغرض - التنوع المغالى

فيه عند وضع الأنغام الموسيقية ، كما حرموا تزامنها غير مقربين في كل الأمور بتطور ما إلا بقدر ما يكون الأثر الناتج عنه ، يتم بأقل الجهد وبأكثر الوسائل بساطة ، بقدر الامكان .

كانت القوانين في مصر القديمة تحتم اختيارا بالغ التنوع للنغمات التي كانوا يستخدمونها في الغناء ، وأن يتوفر لدى من يقوم بهذا الاختيار معرفة بالغة العمق في مجال الفن ، وشعور موهف ، وذوق بالغ الرقة ، ونفس مستقيمة ، وحكم سليم وصائب على الدوام . وفي المقابل ، فإنه لم يحدث أن تلفت الموسيقى إلا بفعل المساوئ المعتادة لكل هذه الميزات ، فالغرور والعلم الزائف هما وحدهما اللذان يستطيعان أن يضععا العسر في محل السهولة ، والتعقيد في موضع البساطة الجميلة ! وفي الوقت نفسه ، فإن هذه الادعاءات المجافية للعقل والباعثة على السخرية بقدر ما هي صيبانية وتافهة لا يمكنها أن تجد لنفسها مكانا قط في الموسيقى القديمة ، تلك التي لم تكن شيئا آخر سوى البيان الفصيح ، المتأنق بالرشاقة والجمال اللذين نجدهما في لحن يقوم على المحاكاة .

لم يحدث قط أن المصريين القدماء ، عن طريق بحوث تفرق في التفاصيل ولا وزن لها ، قد أقاموا علاقات بين الموسيقى وعلم الفلك ، وهم في هذا الشأن ، كما في كل رموزاتهم (أى رسومهم الرمزية) كانوا يسعون لإقامة مثل هذه المقابلات على أساس تمائل معقول ، بغية ألا يكون هناك شيء غير مثير حتى بالنسبة للأشخاص الأقل تنورا ؛ فإذا حدث ولسوا في بعض الأحيان ضرورة أن يبرروا أنفسهم بطريقة أكثر مجازا وأشد غموضا ، فقد كان يتم الأمر بقصد أن يرسخوا أكثر ، ولوقت أطول ، معارف هؤلاء الذين كانوا ينفون تعليمهم ؛ ولكن يخفوا عن السوق المعرفة الحقيقية للأشياء التي ليست في متناولهم فقد استعاضوا عن ذلك بأفكار من شأنها أكثر من غيرها أن تسحر الأبواب بما تسببه من دهشة للعقول ، وليس من المحتمل أن يكون هناك واحد من بين علماء مصر قد قبل كل هذا الشطط الموهوس الذي يذاع هنا وهناك حول موسيقى الكواكب والأجرام السماوية .

إن أولئك الذين ينعون على فيثاغورث أنه قد اعتقد في تلك الموسيقى المزعومة والتي توصف بأنها كوكبية [أى ترتبط بالنجوم والكواكب] قد أحقوا إهانة بهذا الحكيم ، الجدير بالانتساب إلى المصريين لأنهم كانوا معلميه ، ولم يفهموا اللغة المجازية

التي كان يعبر بها عن أفكاره ؛ فحين يقول هذا الحكيم إن الموسيقى والفلك كانا توأمين ، وحين يصدق على قوله هذا أفلاطون الذي يكرر نفس قوله^(١) فلا ينبغي أن يتبادر إلى الأذهان أن هذا العلم وذاك كانا يصدران تناغما مصوتيا أو نغما بل إن ما ينبغي فهمه هو أنهما ، الاثنين ، ورغم أن الأمر يتم عن طريق وسائل متباينة يثيران فينا الشعور بالتناسق ، كما يجعلانا نتصور الجمال الأخاد والجدير بالاعجاب ، الذي يصنعه النظام : فأحدهما [الفلك] يهيج العيون بانتظامه المتناغم في حين يشنف الآخر [الموسيقى] الأذان بها رمونته^(٢) ، كما أن لكل منهما ، في النهاية ، بعض شيء من السر أو الغموض يشرح الصدر ويسمو بالروح ، نحو هذه الحكمة الخالدة التي شيدت ، على أساس من النظام ، وجود كل ما هو خير وجميل . وباختصار فإذا كان المصريون قد أقاموا فيما بين هذين العلمين رباطا فلسفيا بهذا القدر ، وصلات واسعة إلى هذا الحد ، فلأن هذه الشعوب التي كانت تبذل دون انقطاع قصارى جهدها ، في توجيه معارفها نحو غاية واحدة ، ووحيدة ، ألا وهي سعادة المجتمع وخير المجموع ، كانت قد اكتشفت الرابطة الحميمة التي تجمع هذه المعارف معا ، وتشدها إلى بعضها البعض^(٣) ، ولأنهم كانوا يجدون في السعي دوما إلى التقريب بينهما أكثر فأكثر . وهنا فقط وعلى وجه التحديد نجد الغرض من قوانينهم ، ونجد في الوقت نفسه السبب في استماتتهم في معارضة كل محاولة كانت تبغى أن تنأى بهم عن شيء مما كان قد استقر داخل مؤسساتهم أو نظمهم الدينية .

كانت الموسيقى في مصر ، شأنها في هذا شأن الفلك ، تتدخل في عداد العلوم المقدسة والتي كانت تقتصر دراستها ومعرفتها وتعلمها ، في كل فروعها ، على طبقة الكههان بصفة خاصة^(٤) ، وكان لقب المرتل أو المنشد في هذه الطبقة ، كما كانت بين اللاويين من العبرانيين ، يدل على مكانة ترفع الشخص الذي ارتقى إليها إلى الصفوف الأولى من رجال الكهنوت ؛ ومع ذلك فقد كان لابد للكاهن ، كي يحصل

(١) أفلاطون ، الجمهورية ، الكتاب السابع .

(٢) المرجع السابق .

(٣) المرجع السابق .

(٤) كيشور ، أوتوب المصري عن حياة وأخلاق وقوانين مصر ، فصل ٢ ؛ كلينس السكتري ،

الطبقات ، الكتاب الخامس ص ٥٦٦

على هذا الشريف ، أن يتعلم وأن يحفظ عن ظهر قلب اثنين من الكتب المقدسة منسوين إلى عطار ، يضم أحدهما ابتهالات وضراعات ترتل على شرف الآلهة ، ويتضمن الآخر قواعد السلوك الخاص بالملوك^(١). وفي أثناء الاحتفالات المهمة الكبرى يكون هذا المرتل أو المنشد على رأس كبار رجالات المدرسة الكهنوتية ، وكان يحمل على الدوام ، كعلامة مميزة لمكانته البارزة ، واحدا من الرموز الموسيقية .

وطبقا لما تعود إليه كل الظواهر فقد كان حق تعليم رجال البلاط^(٢) قاصرا على هذا المرتل أو المنشد ، إذ كان هو المؤكل وبشكل خاص بأن يدرس ويحفظ عن ظهر قلب الكتاب الذى يضم قواعد السلوك فى حضرة الملوك . وينقل لنا كليمانس السكندرى - كما نقرأ الشئ نفسه فى مكتبة التاريخ - مؤلف ديودور الصقلى - أن قد كانت من العادات المرمية أن يوجد على الدوام فى بلاط ملوك مصر ، كاهن مرتل وظيفته أن يذكر هؤلاء بواجباتهم^(٣) وأن يقيم الاحتفالات تخليدا للذكرى الأعمال الجليلة التى قام بها الملوك الذين ماتوا ، أو الأبطال الذين حازوا الشرف والجهد .

وبعدنا شعراء الاغريق القدامى كذلك عن شعراء ومنشدين كانوا يشغلون وظائف مماثلة فى بلاط ملوك الاغريق : أجنا مئون ، يولييسيس الحينوس Alcinous^(٤) ،

(١) Clem. Alexandr. Strom. lib V, pag. 566

وكان من بين الاسرائيليين رهبان هم منشدين وشعراء فى الوقت نفسه ، وكان هؤلاء يحلون الصف الأول من بين اللاهين ، الذين كانوا يشكلون الطبقة الأولى فى الدولة وكان الأوسليد يتمتعون بهذه الميزة نفسها فى أثينا ؛ كذلك فقد كانت للبارد أو المنشدين ، بين اليهود الذين كانوا يشكلون الطبقة الأولى عند الغال ، امتيازات مماثلة ، إذ كان يوجد واحد منهم على الدوام فى بلاط الملوك كان يحول قيادة الفرقة الموسيقية وكانوا يسمونه الأرشبارد archibarde ؛ انظر كذلك :

Strab. Geogre. lib IV pag. 213

- (٢) جاسبر شوت ، جمعية عيسى للقارىء الحمر ؛ عند كوش ، أوديب المصرى ، المقدمة
(٣) ديودور الصقلى ، تاريخ المكتبات ، الكتاب الأول ، فصل ٧٢ ، ص ٢١٧ ؛ كليمنس السكندرى ، سترمونا أو الطبقات ، الكتاب السادس ، ص ٦٣٣ .
(٤) هومروس ، الأوديسة ، الكتاب الثامن ، البيت ٦٠-٦١ وما بعده ٢٥٥ و ٤٩٨ ؛ الكتاب السابع عشر ، البيت ٢١٢ وما بعده يقرر بالوساتياس (أثينا) ، الكتاب الأول ، ص ٢٢ والكتاب الثالث ، ص ١٩٦ نفس الواقعة ، وبقيتا اثينلوس (مادبة الفلاسفة ، الكتاب الأول ، ص ١٤) بالشئ نفسه ؛ وقد كانت هناك كذلك فرقة من الموسيقيين فى بلاط ملوك الميريون ؛ وقد سبق أن استرعيانا الانتباه إلى أنه كان يوجد امثال هؤلاء فى بلاط ملوك الغال .

أما ما يذكره لنا ديودور الصقلي في الفصل ٤٤ من الكتاب الأول من مكتبته التاريخية (ص ١٣٦ من الطبعة التي سبقت الإشارة إليها) فيجعلنا في وضع يسمح لنا بتصور أن الكهان المنشدين في مصر ، كانوا هم كذلك في الوقت نفسه شعراء هذا البلد ومؤرخيه ، وهو نفس ما كان يحدث عند الأعريق الذين كان مؤرخوهم الأوائل هم في الوقت ذاته شعراءهم وموسيقيتهم الأول .

كثيراً هي تلك الامتيازات التي كانت وقفا على هؤلاء الكهان المنشدين : وكلها كذلك على هذه الدرجة من الأهمية : فلقد كان الاحترام الذي لابد أن يوحى به فن كان مبتكره مقدساً باعتباره إلهاً ، كما كان ينظر لابتكاره على اعتبار أنه منة من السماء ؛ وكانت طبيعة وموضوع وغرض هذا الفن ؛ وكانت المكاسب التي لا يحصىها عد والتي كانت تنتج عن تطبيق مبادئه ، والآثار الرائعة التي كان يحدثها ؛ وكان نظامه الذي كرسه للصلاوات والضراعات وللشكر والثناء الذي كان يوجه إلى الآلهة ، وفي تعليم الدين والقوانين ... الخ كانت كل هذه براهين كافية بأن تقنعنا بأن الموسيقى عند المصريين القدماء لم تكن لتصبح فناً فقيراً أو معادياً للأخلاق ، على النحو الذي يذكره لنا ديودور الصقلي الذي خدعته دون جدال المعلومات الغامضة ، والمتضاربة ، التي جمعها حول هذا الموضوع . وهكذا تبدأ شكوكنا تتلاشى لتتشمع كلية كما سوف نرى بعد قليل .

يذكر ديودور الصقلي حين يحدثنا عن القيثارة التي ابتكرها عطارد ، إن هذا الإله قد وضع عليها أوتاراً ثلاثة وجعل نغماتها توافق فصول السنة الثلاثة^(١) ، ولكنه لم يذكر شيئاً عن الغرض الذي من أجله ابتكر عطارد هذه القيثارة ؛ إنه يقدمها كرمز

(١) هرموبوس ، نشيد إلى أبوللون ، البيتان ١٣٠ ، ١٣١ .

(٢) لم يكن الأعريق قط على اتفاق مع المصريين حول منشأ اختراع القيثارة . ويفسر لنا أفلانوس سبب هذا الاختلاف في الكتاب الثالث من قراتيه . فهو يلاحظ أنه ينسب إلى أمفنون اختراع القيثارة في حين ينسب ابتكار الناي إلى اريوب ، ليس لأن هذه الأشياء كانت مجهولة من قبلهما ، وإنما لأن الجنس البشري قد تعرض للدمار مرات عديدة بفعل الفيضانات أو بفعل كولوث أخرى من هذا القبيل ، ولم يكن يبقى (بعد كل كارثة) سوى عدد ضئيل من البشر ، هؤلاء يكونون أكثر الضحايا إلى تين وتوفر احتياجاتهم عن أن ينشدوا تحليد الماروف التي كان الجنس البشري قد حصلها من قبل ، الأمر الذي دفع البشر مرات عديدة إلى القيام بأبحاث جديدة لابتكار أشياء سبق لهم أن اخترعوها . وطبقاً لما أجراه الفيلسوف نفسه في حوليته تلموس على لسان الكاهن المصري يمكن الظن بأن من المحتمل أن تكون كارثة كهذه قد دمرت مصر .

لتنغمم الفصول أكثر منها كآلة مخصصة لممارسة فن الموسيقى ، ولعلها كانت كذلك الرمز الموسيقى الذى كان يحمله الكاهن المنشد فى الاحتفالات الكبرى والشارة التى تحدد الرتبة أو المكانة التى وصل إليها . ومع ذلك ، فإن الأمر سيفترض ، فى هذه الحالة أو تلك ، معرفة بتنغمم هذه الآلة ونفعها فى فن الموسيقى ، وبرغم هذا ، ونحن نكرر ، فلم يكن من شأن هذه الآلة أن تصنع لحنا لأغنية ، وإنما كانت تستخدم فى تقديم النغمة أى التون المطلوب للمغنى وفى أن تسترجع هذا المغنى إلى التون المستخدم إذا ما كان قد ابتعد عنه . ولا يدعنا ديودور أو أى مؤلف آخر ، نستشف أن المصريين قد استخدموا هذا النوع من الآلات الموسيقية لمناجاة أو لمصاحبة الأغنية . ونحن نقول إلتينا أنه عند موت أحد الملوك تصبح مصر كلها فى حالة حداد ، ويعزق كل انسان ملابسه ، وتغلق المعابد ، ويتوقف تقديم الأضحيات ، وتلقى الأعياد مدة اثنين وسبعين يوما ، ويقوم رجال ونساء ، يبلغ عددهم مائتين أو ثلاثمائة ، يغطى الطين رؤوسهم ويلتحفون حول صدورهم بقماش أبيض ، بأداء أغان جنازية جيدة الإيقاع والتغيم ، لمرتين فى اليوم الواحد ، وتحدث هذه الأغنيات عن فضائل الميت ومناقبه ؛ حين يفعل ذلك فإنه لا يذكر لنا قط إن هذا الغناء كانت تصحبه آلة موسيقية من أى نوع .

ومن المفيد أن نلاحظ هنا أن ديودور لم يلاحظ فيما يورده الآن وجود تناقض ما بين ما يذكره وبين ما سبق أن ذكره فى مكان آخر " حول نفور المصريين الشديد من الموسيقى ، فما نحن نرى - [حسب قوله هو نفسه] الأغاني تستخدم فى أكثر الاحتفالات وقارا وأشدّها حزنا ، اللهم إلا أن كان ما قاله عن الموسيقى لم يقصد هو به الغناء ، وبصفة خاصة الغناء الدينى ، وهذا أمر مرجح بشكل كبير ، ذلك أن هذا النوع من الغناء لم يكن قد انقرض قط فى مصر حتى عصره ، إذن فهو لم يكن يقصد بمحدثه عن نفور المصريين من الموسيقى إلا الموسيقى الآلية أو كان يتحدث عن موسيقى مماثلة ، وبالفئة المتنوع (كثيرة النغمات) وهذا أمر يتفق فيه مع مبادئ قدماء المصريين - وهكذا يصبح التضارب ملموسا وسوف يجعل منه عرض الوقائع أمرا جليا وواضحا .

مادما قد افترضنا أن ما يجربنا به ديودور الصقلي [عن نفور المصريين من الموسيقى] لا يعود إلى أزمان بالغة التأخر ، فلنختار مثالا آخر من بين صنوف الأغاني لا يشك أبدا في نسبتها إلى عصور بالغة القدم ، ولنر ما ان كانت هذه الأغاني مصحوبة ، أو كان بمقدورها أن تكون مصحوبة بآلات موسيقية ، ولا يحضرنا هنا في الحقيقة سوى مثالين من هذا النوع نستطيع طبقا لهما ، أن نحكم على الحيوية القصوى والسمو اللذين كانا لأغنيات المصريين ، كما أن الأغنيات في الوقت نفسه تدعو للإعجاب وفوق مستوى كل ما نعرف من أكمل الشعر وأتمه طبقا لرأى العلماء والفلاسفة الشرقيين المشهورين وهما ترانيم موسى أو تراتيله : والأول هو ما ارتجله موسى بعد عبوره البحر الأحمر والثاني هو الذي نظمه قبل وفاته بوقت قصير ، فموسى الذي تلقى في مصر كل علوم المصريين ، بالناية نفسها التي كان لابد من بذلها ، لو أن الذي كان ينقل العلم هو ابنا لفرعون ذاته ، كان لابد له ، بالضرورة ، أن يؤلف هذه التراتيل طبقا للمبادئ التي تلقاها عن معلميه ، وبالدق والاحساس نفسهما اللذين اكتسبهما من الشعر الجميل والأغنيات الجميلة التي عند المصريين ، عند دراسته للتناجج التي كان عليه أن يحاكيها في دروسه ، وكذلك عند دراسته للأشعار والأغنيات التي استحضت ، بسبب روعة جمالها ، أن تؤدي في المعابد حيث أمكنه ان يتمتعها بنفسه .

وسنحاول هنا أن نقدم ترجمة حرفية عن العبرية ، وعلى قدر استطاعتنا ، للأبيات الأولى فقط من كل واحد من هذين النشيدتين ، ونحن أبعد عن أن نظن أنفسنا قادرين على أن نورد العبارات في تمام قوتها [كما هي في الأصل] كما يكون قادرا على ذلك متخصص ضليع في العبرية . ولكننا مع ذلك نتحدى أى سيمفوني مقدم أن يدلنا على آلة واحدة معروفة أو حتى متخيلة ، تستطيع نغماتها أن تبلغ درجة من التمام أو النضج لحد يكفي معه لأن تلتحم بالصوت في حالة شبيهة ، دون أن تنال من رجولة ونبل وبساطة الأسلوب وكذلك من هبة وجلال وعظمة الأفكار . إن النشيد الذي ترجم به موسى^(١) والذي رده الاسرائيليون وراءه بعد عبور البحر الأحمر ، هو النشيد

(١) يظن زوناراس (الموسوعة البيزنطية ، مجلد العاشر ، ص ٢٤) ، وكذلك المؤرخ اليهودي يوسيفوس أن هذا النشيد كان في شكل أبيات من الشعر ذات ستة أجزاء ، ولكن أسبابا كثيرة تحولنا على الظن بأنه لم تكن قد ظهرت بعد ، حتى ذلك الوقت ، أبيات موزونة ، وأن لم يكن قد عرف وقتها سوى الإيقاع . وسوف نواتينا الفرصة لتطويع هذا الرأي والتدليل عليه في موضع آخر .

الذى تبلو حماسه النبيلة والجلدة أكثر شيء مدعاة للدهشة ؛ ففى حالة النشوة القصوى التى استشرها موسى بعد أن نال حظ عبور هذا البحر مع الاسرائيليين سيرا على الأقدام ، فوق أرضه ، (بعد أن انحسرت المياه عن قاعه) وبعد أن سعد مثلهم بهروب ناجح من ملاحقة المصريين الذين غرقوا وابتلعهم اليم بينما كانوا يريدون أن يستعيدوا الاسرائيليين ليستبقوهم أسرى وعبيدا لديهم^(١) ، ترك موسى نفسه على سجيته ، وأنشد مدفوعا بحاجة قلبه الذى حملة على أن يقدم ثنائه وشكره للإله الخالد ؛ ولما كانت النفوس متشعبة بشعور العرفان ، فقد رفع صوته قائلا : « أرغم^(٢) للرب فإنه قد تعظم ؛ الفرس وراكبه طرحهما فى البحر ؛ الرب فوقى ونشيدى ؛ وقد صار خلاصى ؛ هذا إلهى فأعجده ؛ إله أبى فأرفعه .. »^(٣) . أما بقية هذا النشيد أو هذه الترنيمة الرائعة ، فقد صورت فى هذه الروح وبهذه القوة الرجولية ، أن موسى لم يكن بعد يرى سوى أثر يد الله بالغة القوة ، ولم يستطع أن يكتفى بدهشة أو نشوة سببتما له معجزة خلاصه وخلّاص الاسرائيليين ؛ كان هؤلاء قد اختفوا عن ناظره على نحو ما ، وظل هو يواصل غناؤه ، كما قد كان يبسر وحيدا ، وسرعان ما انتقلت حماسه إلى الجميع ، وعبرت النسوة برقصاتهن عن المشاعر التى استبدت بالجميع .

أما النشيد الثانى فيبدأ على هذا النحو : « أنصتى أيتها السماوات فأبكم ؛ وتسمع الأرض أقوال فىمى ؛ يهطل كالطر تعلّمى ، ويقطر كالندى كلامى ، كالطل على الكلأ وكالوابل على العشب ؛ إني باسم الرب أنادى ، أعطوا عظمة لإلهنا ... إلخ »^(٤) . ولن نمضى لأبعد من ذلك أدراكا منا لعقم الترجمة الحرفية ؛ وبكفيّنا أننا أوردنا الأفكار بشكل دقيق حتى نمكن القارىء من تصور جمال وروعة الأفكار ، ورقة ورشاقة الصور ، وليس جمال الأسلوب الأصل الذى لا يستطيع امرؤ إلا أن

(١) كان الترموز الذى لُوحِد استيقاظ بنى اسرائيل فى الأمر يسمى ييتسويوس ؛ وكان بالقرب منه الحيوان يانس واليهوس .

(٢) هذه الكلمة Je chante (أرغم) تمت ترجمتها إلى اللاتينية Cantemus وقد جاءت فى العبوة والضمير المؤنث المفرد (المتكلم) لكننا هنا نلزم النص الحرفى مقتضين بأننا لن نفعل سوى إضعاف المعنى إذا ما اجتمعنا عن استخدام ضمير المتكلم المفرد .

(٣) سفر الخروج ، الأصحاح الخامس عشر ، نصف الآية الأولى ثم الآية الثانية ؛ وجنر بالذكر أننا هنا نورد النص العربى للترجمة ، وهذا بدوره لن يوضح الألفاظ الموسيقى الموجود فى اللغة الأصلية ، الذى يقصده المؤلف هنا .

(٤) سفر التثنية ، الأصحاح الثانى والثلاثون ، الآيات من ١ إلى ٣ . [المترجم] .

يشوهه حين يعبره حلية غريبة عليه ؛ أما الصور والأفكار التى تنقلها ترجمتنا فليست بحاجة لحواش أو زخارف لتمكن الخيال من التحليق ، فهى تحمل النفس دوما على تأمل عجائب الطبيعة بأن تثير إعجابنا نحو هذه القوة القاهرة ، التى تحمل عن كل وصف ، والتى تخلق هذه الأعاجيب دوما انقطاع .

هل سيسألن أحد الآن ما إن كان ينبغي على العبقريّة التى أملت مثل هذا الشعر الجميل على موسى ، أن توحى إليه كذلك بغناء جميل ، غناء له تعبير يوحى بقوة الاحساس ، وقد كان موسى متبحرا على هذا النحو العميق فى كل فروع موسيقى قدماء المصريين ، وهل سيسألنا أخذ ما إن كان لفن الموسيقى فى مصر القديمة على الدوام هذه الحدة وهذه الرجولة اللتين شاء المشرعون ان يمنحوهما إياها ؟ الم تراعى كل القواعد التى فرضتها قوانين هذا البلد ، فى هذه الأناشيد ، فيما يتصل بالشعر على الأقل ، وبالذات تلك القواعد التى كانت تلزم الشاعر ألا يتعد قط عما هو جميل وشريف وعادل وأن تهدهد من انفعالات اللذة والألم [الجامعة] وأن تسمو بالروح تملأها بالقوة ؟ إذن فقد كان لابد لقواعد الموسيقى أن تتبع فى هذا المجال بالمثل ما دامت الموسيقى والشعر فى ذلك الوقت لم يكونا يشكلان سوى فن واحد ووحيد ؟ فإذا حدث أن استطاعت آلات الموسيقى أن تتكيف مع لحن يمثل هذه القوة فإن موسى لم يكن ليتردد فى استخدامها فى هذا اللحن .

وقد ترك لنا هيرودوت وصفا للإحتفالات الجنائزية التى أقيمت لرجل من عامة الناس^(١) ؛ أما الاختلاف الوحيد الذى نجده بين الرواية هنا وبين ما يخبرنا به ديودور الصقلى خاصا بجمانة أحد الملوك ، فهو أن الحداد لم يكن عاما وأن عدد الموجودين بالحفل قد كان أقل ؛ ويخبرنا هيرودوت كذلك أن أهل الميت كانوا يسكبون الدموع وهم يغنون لكنه لا يورد أى ذكر لموسيقى آلية كما لم يرد ذكر لذلك فى حفلة جنائزية أخرى تحدث عنها ديودور^(٢) تمت فى جزيرة فيله^(٣) إلى ما وراء الشلال (الجندل) الأول

(١) لم يكن الاعيين ، وهم الذين أخذوا عن المصريين كل حفلاتهم الجنائزية يستخدمون الآلات الموسيقية قط فى حالات مشابهة ؛ بل كانوا يقتصرن فى الأوتنة المتأخرة على أن يصحبوا الميت إلى المقبرة وهم يشدون ترابيل تسمى *thrène* أى المراثيات أو *nénies* أى النوح انظر :
Alexander d' Alexandro, lib III, cap 7, pag. 118, Lugundi, 1615 in- 80

(٢) Biblioth. hist. lib. I, cap. 22, pag. 63

(٣) كانت هذه الجزيرة تسمى الحقل المقدس أو المبارك .

للليل حيث كان كهان المنطقة يذهبون كل يوم يحملوا باللبن الجرار التي تحيط بمقبرة أوزيريس في هذه الجزيرة والتي يبلغ عددها ثلاثمائة وستين جرة ، ثم يصطفون من حولها بعد ذلك كي يرتلوا أغنيات جنائزية ؛ ولعل لبعض قد يرد بأننا هنا بإزاء سلوك قد يعد خروجاً على القاعدة العامة المتبعة في كل ضروب الغناء الأخرى^(١) : أما ما يعطى مزهداً من الدعم لهذا الاعتراض فهو أنه قد كانت هناك على ما يبدو عادة مستقرة عند الإغريق القدماء هي أن يوقفوا كل أنواع التسلية وأن يوقفوا كذلك استخدام الأذونات خلال مدة معينة ، عند موت ملوكهم . وينقل لنا يوربيديس في تراجيدته ألكست والتي تدور في الأزمان الأولى في اليونان ، وهي الأزمنة التي كانت النظم الدينية المصرية هي المتبعة بدقة هناك ، وذلك في الفصل الثاني من مسرحيته ، المشهد الأول ، ينقل لنا عادة تماثل تلك التي نحن بصدددها حين يقول على لسان بطله أدميت الذي يبكي زوجته ، التي ضححت بنفسها حتى الموت من أجله :

« لن توقع أصابعي بعد على أوتار القيثارة هذه الأنغام البهيجة ، التي كانت تشنف فيما مضى أذني ؛ ولن تختلط بصوتي بعد أنغام الناي اللبى العذبة ! ستهلك كل مباحج حياتي بموتك . أرجو معونتك فاتبعيني ونحني بالتبادل معي أنغام الجنائز الخزنة^(٢) على شرف إله

(١) الموسيقى هي المناسبة في الحزن ، سالومون ، الشئون الكنسية ، فصل ٢٢ ،

فقرة ٨ .

(٢) يورد النص هنا بيتين من الشعر اليونانية ، هذه ترجمة لها عن اليونانية :

اقتربوا ، واعكفوا على تروديد أنشودة رئيسة عن العالم السفلي ،

للإله الذي لا يطفى غضبه

وهذه ترجمة لنصهما اللاتيني :

اقتربوا وغضوا معا ، كل بدوره ، أنشودة حزينة ،

عن أرواح العالم السفلي ، للإله الذي لا يطفى غضبه

أما الترجمة الحرفية (في النص الفرنسي) لبيتين البيتين فهي :

« أسرعوا ، ولتروا أصداء أناشيد النصر ، بفعل جهودكم مجتمعة حتى في داخل القصر المغمى لإله العالم السفلي ، وهكنا فالصفة : جنائزية ، والكلماتان : على شرف ، لا توجد في اليونانية قط . وسنرى بما سنقول عن البيون Peon أن عبارتي جنائزية وعلى شرف ليستا موافقتين ولا تتفقان هنا قط مع السياق أما البيون Péan فكانت أناشيد توجه إلى أبوللون إله النور والنظام والتناغم (المارموني) ، والذي ينشر الحياة والصحة ، والذي يتنعم من الشرور والخطايا التي يسببها تيهون أو طيفون ، عبقرة أو جنى الشر ، الذي كان يتسبب في

العالم الآخر الشرس العنيد . وليقاسمني أهل تساليا ، رعاباي ، هذا

« في حدوث كل أنواع الاضطرابات ، والذي كان يدبر كل مناسبات الموت . ومن أجل الحصول على حماية أو معونة أتويليون عند حدوث أمراض أو بروز أخطار أو نزول كوارث ، كانت توجه له هذه الصلوات أو الضراعات التي كانت تسمى بيون Pëon ، أو كذلك لتقديم الشكر له على العون الذي تم الحصول عليه منه . وعلى هذا فإن الأمر هنا أمر ابتال إلى الإله ، رجاء له على أن يعيد ألكست Alceste إلى الحياة وليس لعنة أو صلاة موجهة إلى إله النار أو العالم السفلي كما قد يشاء بعض الناس أن يفهموها ، فإذا كان المقصود اللعنة حقاً فإن كلمة على شرف لا يمكن أن تكون مناسبة أو متوافقة . كذلك فإن كلمة بيون Pëon وجاتزي لا تتوافقان هنا قط ، وعلى هذا أيضاً فإن هذه الأبيات تقدم لنا معنى نخبته نحن بهذه الطريقة حتى نزيل كل لبس : « احرصوا على أن يكون للصلوات التي ستقدمونها لإله النور والنظام والتناغم صدى يرن حتى في المقر الممعم لإله النار (أو الموت) الشرس ، ليرغمه على أن يعيد الحياة إلى زوجتي الميوزة » .

يتطابق هذا التفسير ، بل يجد مبرره ، بهذه الأبيات للمؤلف نفسه (الكست ، الأبيات ٢٢٠ - ٢٢٤)

مشرحة الكستيس لمؤلفها يوريبنديس ، بيت ٢٢٠ وما يليه

أى ملكي أبو للو [وفي اليونانية توجد كلمة Pacan لا كلمة أبوللو]

قد نجد لأميثوس طريقة ما لتجنب الأخطار والشرور ،

وأن تغدق عليه الآن وعليها ،

ذلك أنك من قبل قد أوجدت لهذا الرجل وسيلة ضد الشرور ،

والآن أيضاً تغدو محرراً (له) من الموت ،

وقاهرا بلوتون (رب العالم السفلي) بسبب الوفاة

وبهذه الأبيات (نفس المسرحية ، بيت ٣٥٧ وما يليه) :

لو كان لي حقاً لسان أورفيوس وشده ،

كفى أشدو بأفنية الألفاظ بها ابنة ذكيت ،

أو زوجها ، وأردك يا ألكستيس من العالم السفلي إلى زوجك ،

لهبطت (إلى العالم السفلي) وأعدتلك إلى الحياة قبل أن يموتى كلب الجحيم أو الملاح غارون مرشد

الأرواح ، الذي يجلس إلى مجدائه .

ولكن يفتتح المرء أن يوريبنديس لم يكن يظن أن على الإنسان أن يقدم ضراعات أو ابتالات إلى بلوتون

إله العالم السفلي ، فما عليه إلا أن يسترجع الأبيات ١٧٨ وما بعده من مسرحيته إيفيجينيا بين الثائرين :

الجوقة :

إنهم يرددون لك يا مولاي ،

أغنيات قديمة وينشدون لك

نشيدا آسويها بلعن أجنبي ؟

غير أنني سوف أرتل لك أنشودة حزينة ،

تصه من أجل الموت الذي سيظورك ،

يرتلها بلوتون (رب العالم السفلي) ضمن أناشيده ،

بغير ابتهاج (وفي اليونانية باليان Pacan) =

الواجب المشروع للغاية .. لئلا تسمع بعد في كل أرجاء المدينة أنغام القيثارة العذبة ،
ولئلا يكتمل القمر بدرًا اثنتى عشرة مرة .. » .

ونستطيع أن نسوق عددا هائلا من الأمثلة على هذه العادة أو هذا الضرب من السلوك ، عند القدماء ، ليس فقط في المؤلفات الدنيوية ، وإنما كذلك في الكتب أو المؤلفات المقدسة^(١) ، دون أن يتم حسم القضية مع ذلك ، بل اننا قد نستطيع أن نستدعي إلى الذاكرة الكثير من الظروف المشابهة التي كان الاغريق والمصريون القدماء يستخدمون فيها آلات موسيقية ، فيروى على سبيل المثال أن الموكب الجنائزي للعجل أبيس كانت تصحبه ضجة المزاهر وأنغام الناي^(٢) ، وأن المزاهر كانت تستخدم عند البحث عن أولرييس في حفل حداد حزني^(٣) ، وأن المصريين كانوا يستخدمونها بالمثل لطرد جنية طيفون الشريرة^(٤) تلك التي كانت تلحق الأذى بكل ما يتبض بالحياة ، كما كانوا يستخدمونها في الحفلات الجنائزية التي تقام على النيل ؛ وقد يحق لنا أن نضيف ، فوق ذلك ، أنه كانت تستخدم آلات الناي والبوق أو النفير ، وأتينا رأينا في الجبانات التي تجاور الأهرامات الكبرى في الجيزة آلات نفخ وآلات وترية مرسومة على الجدران ، وأتينا قد لاحظنا في كهوف إيليتيا (الكاب) ، سيدة على رأس موكب جنازتي توقع على أوتار الجنك (الهارب) ، وبنهض أمامها شاب يعزف على ناي مزودج (ذى شعبتين) ، وكان أمامه هو بلوره شاب يضرب اثنين من العصي المصفقة أو لصافقات إحداهما بالأخرى .. الخ الخ ؛ ومع ذلك فهل نهيد أن نخلص من ذلك إلى

= ثم ليستمد هذه الأبيات التي توضع بشكل رائع طابع الأكفانيات التي كانت توجه إلى بلوتون ، وهذه تعارض بشكل تام مع الضراعات والانتبهالات (يوهيديس ، ألكترا ، بيت ١٤٢ وما يليه) :
أغني لك يا أتي مولولة ، أغنية بلوتون ،
الحنية ، وأنت راقد هكذا تحت الأرض ،
وأكرس نفسي لثأرك دوما بهذه الطريقة كل يوم

ولعل هذه الملاحظات ، التي قد تبدو في ظروف أخرى ، مسوقة في الاهتمام بالتفاصيل ، تغدو هامة حين يتصل الأمر بالغناء والموسيقى في العصور بالغة القدم ، والتي أوردنا لها دراسة عنصرية .

(١) Job. cap. 30, v. 31. psalm. 30, v. 2. Machab. cap. 3, v. 45. (٢)

Claudians. de IV cons. Honor. paneg. v. 685 et seq. (٣)

أوفيديون ، مسخ الكائنات ، الكتاب التاسع ، بيت ١٨٠ وما يليه . (٤)

بلوتارخوس (بلوتارك) لبيس وليرييس .

أول المصريين والإغريق والرومان قد استخدموا ، في كافة أزمانهم ، هذه الآلات الموسيقية في المواكب وحفلات الجنائز ، وأن استعمال هذه الآلات لم يكن مجهولا منهم قط على مر الأيام ، كلاً بالتأكيد ؛ ذلك أننا حين نخلط معا كل الحقب البعيدة منا دون أن نلقى بالا لاختلاف الأزمان وتعاقبها ، ذلك الذى صحب معه بالضرورة تغييرات في أطوار الحضارة وفي أطوار تقدم المعارف البشرية ، سواء في مجال العلوم أو في مجال الفنون ، والتي أثرت بالتالى ولابد في تقاليد البشر وعاداتهم ، سيصبح من المستحيل علينا أن نتفهم أو نتجاوب قط مع معطيات الوقائع ، وسوف نجد بالمثل ، بهذه الطريقة نفسها ، شهادات تقف مع أو تنهض ضد أى من الآراء قد نعتقها ، فوجود شيء كان يحدث بطريقة بعينها وقتا ما ، في بلد ما ، لا يعنى أننا نستطيع أن نستخلص من ذلك أن هذا الشيء نفسه كان يحدث بهذه الطريقة نفسها في مكان آخر أو في البلد نفسه ، في زمن آخر ، فلا بد أن نتفحص مسبقا ما للتقاليد والعادات في هذه الأزمان المختلفة أو في هذه البلدان المختلفة من أمور مشتركة أو متعارضة ، أو بصفة خاصة ، دون أن يدعم المرء حكمه بأسانيد وحجج قوية تحظى بالاحترام ، أو بوقائع تتصل بالأزمان أو الأماكن التي يتحدث عنها ؛ فحين يبحث المرء عن الحقيقة المتأصلة دون تحيز أو حكم مسبق ، وحين يخشى من مغبة الخطأ فسوف لا تكون مجازفة كبيرة منه أن يعتقد برأيه الخاص كما سوف يكون على يقين من أنه يقدم هذا الرأي من جانبه كمقاربة غير مضمونه . ولقد كانت هذه المبادئ هي مبادئنا نحن ، على الأقل ، ولقد طبقناها ونحن نحاول أن نؤسس كل ما نقوله الآن عن الموسيقى القديمة لمصر ، والتي انتهينا للتو من التعريف بحالتها الأولى .

ولسوف يكون لغوا لا طائل من ورائه أن نتوسع لأكثر من ذلك حول هذه النقطة ، والتي تبدو لنا قائمة على أساس متين . لقد كنا بصدد أن نشرح أصل وطبيعة موضوع موسيقى قدماء المصريين وأسباب التغيرات التي ألمت بها ، وأن نتحدد بدقة ما يعنيه نفور المصريين من الموسيقى ، وليس أن نقدم تاريخا لهذا الفن في مصر القديمة . ولقد انتهينا الآن من إقامة النقاط الأولية ، ولهذا فلم يعد يبقى علينا إلا أن نوضح النقاط الأخيرة التي ألقينا عليها بالفعل ، من قبل ، بعض الضوء .

وإذا ما أردنا أن نلخص ما سبق أن قلناه بخصوص الحالة الأولية لفن الموسيقى في مصر . فسوف نقول ان هذا الفن كان محاكاة للتقاليد الحميدة وتعبرا

عنها ، يجسدها عن طريق الصوت^(١) ، أما الأسباب الأولية التي استوجبت ابتكاره فهي الألم واللذة ، وأما مبادئه الطبيعية فهي النظام والتناغم ، وأنه يتركز على الجمال والرشاقة والحياة في التعبير ؛ وأنه كان لصيقا بالشعر أو ملتصحا به ، كما كان يلتحم بكل الخطب الصحيحة أو المختلفة ، أى بتلك الخطب التي لم تكن معانيها تتخفى وراء الأقنعة (الرموز) وتلك التي كانت تستخفى معانيها وراء الرمز ، وإن عناصرها المتكاملة كانت الكلمات المنطوقة واللحن والإيقاع ، وإن موضوعها كان هدهدة العواطف وتنقيف العقل والتسامى بالروح ؛ وأنها كانت تهدف في النهاية إلى الإيحاء بالخلق الطيب والسلوك المستقيم ، أما وسائلها لبلوغ هذا الهدف فكانت الحكمة والفضيلة والدين والقوانين ، أما كل ما كان غريبا على هذه الأمور فلم يكن ليأثف معها قط .

(١) حيث لم تكن الموسيقى الآلية تنتج إلا بفعل أنغام غير حية تصدر عن أجسام لا حياة فيها ، فلم يكن بمقدورها أن تتفق مع الموسيقى المصرية القديمة ، التي كان غرضها يتعارض بشكل تام مع الغرض من الموسيقى الآلية .

المبحث الخامس

الحالة الثانية للموسيقى فى مصر

الأسباب المبدئية التى تسببت فيها - أصل ومنشأ هذا النوع من الموسيقى كانا غربيين على مصر - نشأت هذه الموسيقى فى آسيا ، واشتقت عن الموسيقى الآلية التى استعارت منها شكلها سواء فيما يتصل بتقنها أو بالمصنعة التى تحدثها - هذه الموسيقى هى التى لفظها المصريون فى البداية ، باعتبارها لا شأن لها إلا إرهاب العقل وإتلاف الخلق والتقاليد ، ثم قبلوها فى الأزمنة الأخيرة وانتشرت على أيديهم وازدهرت بنجاح بعد أن شغفوا بها .

لكي نتصور بطريقة أفضل ، تلك الأسباب التي أدت بالضرورة إلى توجيه الضربات الأولى إلى الموسيقى ، والتي عملت على تدهور هذا الفن بعد حالة الكمال التي كان عليها ، وذلك في الوقت الذي كانت هذه الأسباب فيه تحدث تغييراتها الكبرى في مصر ، فإن من أوجب الأمور أن نكون لأنفسنا فكرة عن الأماكن والأزمان والأحداث والظروف التي تمت خلالها هذه الأسباب ، وبدون ذلك فإن ما قد نستطيع أن نقوله لن يكون على أكثر تقدير سوى أمور ظنية أو افتراضية ؛ وحين يتوفر ذلك فسوف ندع للمقارئ مهمة عقد المقابلات بين الأحداث الأخرى السياسية ، تلك التي أسهمت بالضرورة في حدوث التقلبات والتغيرات والابتكارات والبدع التي ناحت بكلكلها فوق مصر والتي اقتادتها نحو التدهور ، حتى لا يكون علينا بعد ذلك أن نلقي بالا إلا للمسيرة التي اتبعتها الموسيقى وحدها ، حيث لم يعد من حقنا قط بعد ، أن نطمح إلى أن نلحق بالموسيقى أمورا لم تعد لها بها اليوم أية صلة على الإطلاق .

لاسمي مصر ، التي تنحصر بين سلسلتين من الجبال^(١) تمتدان شبه متوازيتين إحداهما مع الأخرى من الشمال إلى الجنوب ، بادئة من جهة الشرق بجبل المقطم وتحتها من جهة الغرب سلسلة الهضاب الليبية ، والتي - أي مصر - يحدها البحر من الشمال ، ويقع في جنوبها آخر شلالات (جنادل) النيل - حيث يندفع هذا النهر مسرعا فوق قاع غير مستقر ، عند اجتيازه لصخور واسعة من الجرانيت ، بحيث لا يبيىء في هذا المكان سوى ممر وعمر لا يمكن اجتيازه عن طريق الماء ، لاسمي مصر كما نرى منفذا سهلا للفرقاء من أية جهة وبخاصة في الأزمان الأولى ، حين لم يكن فن الملاحة ، الذي كان لا يزال عندئذ بالغ التخلف ، يسمح لأصغر قارب باجتياز هذه الذراع من الرمل الذي يرسبه النهر ، ويحركه بصفة مستمرة عند مصبه . ان هذه الصخور المتكسرة والتي كانت تبث الرعب حتى في قلوب أبناء البلاد أنفسهم منذ زمن لا تعيه الذاكرة ، قد ظلت كذلك حتى اليوم ، ولحد أن أفضل الملاحين ليس بمقدورهم على الدوام وحتى الآن ، أن يحولوا دون أن تجتفح سفنهم هناك . فضلا عن ذلك ، فقد كان البحر ، الذي كان القدماء ينظرون إليه باعتباره مملكة طيفون^(٢) ،

(١) سترايول ، الجغرافيات ، الكتاب السابع عشر ، ص ٩٤٦ ؛ دويويسوف وصف الأرض .

(٢) بلوتارك ، لينيوس وأوتوبس ص ٦٤ .

مبدأً وسبب كل شر ، بل باعتباره الموت ذاته ، فهو يوحى إليهم بهلع عظيم لدرجة أنهم كانوا يشعرون بأكثر صنوف المقت التي لا يمكن التغلب عليها ، لكل ما كان ومن كان ينجى إليهم عن هذا الطريق . ولهذا السبب كذلك كانوا يفتنون الأجانب^(١) ويدعون لهم مباشرة التجارة الخارجية ، كذلك لم يكونوا يسمحوا إلا لأقل الناس من بينهم شأنًا كي يسهموا في هذه التجارة بنصيب ما . وكما كان المصريون بعيدين عن كل اتصال بالشعوب الأخرى بسبب موقع بلادهم ، فقد كانوا يناوون بأنفسهم عن هذه الشعوب كذلك بسبب مبادئهم وبسبب طباعهم ؛ وحيث لم يكن هناك ما يحفز طموحهم ، إذ كانوا قانعين بثروات أرضهم التي كانت تفيهم بوفرة كل ما كان ضروريا لاحتياجاتهم^(٢) ، وحيث كانت تحكمهم قوانين تنصف بالحكمة وتنفر عن البذخ وعادات الأمم الأخرى ، فقد تمتعوا لوقت طويل بالسلام والسعادة^(٣) ؛ ولعلمهم لم يكونوا ليخرجوا عن هذه الحال ، بل ريب ، لو أن حدودهم التي بدا أن الطبيعة قد جعلت منها قدرهم الذي لا فكاك منه ، قد ظلت تحفظ على الدوام بالاحترام .

ولقد كان ميزوستريس الذي ترى منذ نعومة أظفاره على امتشاق الحسام أول ملك من ملوك هذه البلاد ، يتجاسر كي يأخذ على عاتقه - حين لم يستطع أن يكبح جماح كفاءته القتالية ، أن يسطر سطوة نفوذه إلى ما وراء الحدود التي حصر أسلافه فيها أنفسهم ، فمضى بجيوشه الظافرة إلى أثيوبيا وآسيا وأوربا^(٤) ، ساعيا ،

(١) هيرودوت ، التاريخ ، الكتاب الثاني ، ديودور الصقل ، المكتبة التاريخية ، الكتاب الأول ، الفصل ٤٣ ، ص ١٣٢ ، ١٣٣ ، ١٣٤ .

(٢) وعلاوة على ذلك فقد تم تأمين مصر الآن وبذلك البداية ، بقوة ، حتى أنها ، بسبب قواتها العسكرية ، التي صمدت دون مشقة ، لم تسمح للأمم الأجنبية بدخولها بسهولة .

سترابون ، الجغرافيات ، الكتاب السابع عشر ، ص ٩٤٦ .

(٣) ديودور الصقل . المرجع أعلاه .

« ولكن سوف تنجح إلى أرض مصر حيث لا نشاهد حرباً بأي حال من الأحوال ، وحيث لا نسمع صوت نغير الحروب ، وحيث لا نعانى من الجاعة ، وحيث نتمتع هناك بالسكنى » جيمز ، فصل ٤٢ ،قرة ٤ .

(٤) هيرودوت ، الكتاب الثاني ، ديودور الصقل . الكتاب الأول ، الفصل ٥٥ .

لتحقيق فكرة لا تتصف بالحكمة هي أن يخضع العالم كله^(١) لقوانين بلاده الحكيمة ، ومع ذلك فقد فاته أنه لكي يحقق مشروعه هذا لابد أن يعيش وقتا طويلا بالقدر الكافي ، وبقوة وصحة ضرورتين لدعم شجاعته وطموحه الجسور والمتهور . وكانت نهاية المطاف أن استقبلت مصر ، في داخلها ، أجناب هم ليسوا سوى العبيد أو الأسرى الذى كان سيزوستريس قد هزمهم ، ولم يكن هؤلاء يحظون إلا باحتقار المصريين وفرعهم منهم ، إذ لم يكن لأولئك لا ديانة ولا خلق ولا عادات المصريين .

وحيث لم يعرف خلفاء سيزوستريس أن يحملوا الغير على احترام صولجان ملكهم ، الذى انتهى إليهم ، والذى كان هذا الملك قد جعله بالغ السطوة عندما كان بين يديه فقد انصرفوا إلى التنازع عليه ، وسرعان ما انتزعهم منهم خصومهم ، وهيا هؤلاء الفرصة لمعلم انتشاقاتهم لتمرّد الشعوب المقهورة التى لم يتوان ابتائها عن أن ينتشروا في كل أنحاء مصر ، أو أن يثوا ويزيدوا فيها الاضطرابات والتفائل ، فجعلوا من هذا البلد الجميل فريسة لأول غاز حاول الاستيلاء عليه .

وتقدم قمبيز . وكان عندئذ ملكا للفرس ، على رأس جيش هائل قهر المصريين بدورهم^(٢) ، ولم تكن ديانته لتقبل معيدا للاله^(٣) سوى العالم ، كما لا يستحق شيء ، في نظر ديانته ، عبادة البشر سوى الشمس^(٤) فهدم المعابد التى أقام صروحها هذا الشعب على شرف آلهته ؛ وحطم ديانته وحطم أوثانه ، وقتل المعجل أبيس وشتت الكهان وألقى الأنظمة والمؤسسات الدينية والسياسية القديمة التى كانت قائمة في هذه البلاد . لقد تغيرت وجوه كل شيء ؛ وحيث لم تعد الموسيقى تجمد هاديا في الدين والقوانين فإنها لم تستطع أن تبقى على حالتها الأولى لوقت طويل ، فكان عليها منذ ذلك الوقت أن تسهم بالضرورة في كل التغيرات التى تحدث وأن تتأثر بها ، ولم تستطع كذلك أن تحافظ على براءتها ونقاها المبشرين وعلى بساطتها السامية ولا أن تحتفظ بوقارها النبيل الذى قد كان لها من قبل ، فسرعان ما استبدل

(١) ديودور الصقلي ، المكتبة التاريخية ، الكتاب الأول ، الفصل ٥٣ ، ص ٢١١ .

(٢) هيرودوت ، الكتابان الثانى والثالث ، ديودور ، الفصل ٦٨ ، ص ٢٠٣ .

(٣) هيرودوت ، الكتاب الثانى .

(٤) Justin, lib I, cap. g.

الفرس بذلك كله الفخفخة الآسيوية ؛ وبعد أن كانت الموسيقى في الماضي تلقى احترام المصريين باعتبارها نعمة من الآلهة بدأت منذ هذا الوقت وقد تغيرت صورتها وتغير الغرض منها [تلقى منهم الصد والازدراء ، باعتبار أنه لم يعد من شأنها إلا أن تؤدي إلى رخاوة النفوس ، وإلى أن تفت في عضد الشجاعة وأن تلتف الاخلاق .

ومنذ هذا العصر ، وجب على المصريين في واقع الأمر أن يكونوا فكرة سيئة عن كل موسيقى أجنبية ، لكنهم لم يستطيعوا قط أن يزدروا موسيقاهم الخاصة بهم ، وعلى النحو الذي عرفوها عليه ، فقد كانت تحكم هذه الموسيقى التي نهضت على مبادئ أصح الفلسفات ، قوانين بالغة الحكمة ولحد تظل معه باعثة على الاحترام من جانبهم ؛ وكل الظواهر تبرهن لنا على أن ما رفضوه حقيقة ، على مر الأيام ، من هذا الفن قد جاءهم من آسيا .

فلقد عرفنا أن القوانين الخاصة بالموسيقى في مصر لم تكن تتقبل فيها^(١) إلا ما كان من طبيعته أن يتسامى بالروح وأن يعودها على المشاعر النبيلة وأن ينشئ النفوس على الفضيلة ، وإن هذه القوانين كانت تحظر الزيادة البالغة والتنوع الشديد في الأنغام ، باعتبارها لا تستطيع أن تصور إلا حالة نفس الانسان العاقل والمعتدل والمتسامح والقوى والشجاع . ونحن نعرف من جهة أخرى أن النقائص النقيضة كانت على وجه الدقة هي طابع الموسيقى الآسيوية ، تلك التي كانت شديدة التنوع^(٢) ، كثيرة الانات^(٣) ، باعثة للشهوات والملذات^(٤) ، رخوة متراخية ، تدعو للفسوق وتحض على الرذيلة^(٥) . وهذه إذن هي الموسيقى التي دخلت مصر مع مجيء الفرس عندما أصبحوا سادة لها ، وهي تلك التي رفضها المصريون .

ولكننا قد قلنا من قبل إن المثالب التي جعلت من هذا النوع من الموسيقى امرا يستحق اللوم ، تعود بالدرجة الأساسية إلى نقيصة استخدام الآلات ، وهو الأمر

(١) نحن أننا مدفوعون ، على الرغم منا ، لأن ذكر القاريء على الديدام بأفكار حول الموسيقى القديمة في مصر تبدو لنا متعارضة مع أفكارنا المسبقة لحد أنها تحتاج دوماً امقطع لأن تنقش وتبتد .

Apaul. Florid, lib. I (٦)

(٦) المؤلف نفسه ، وللمرجع نفسه ؛ أفلاطون ، الجمهورية ، الكتاب الثالث .

(٧) أفلاطون ، للمرجع السابق .

نفس المؤلف ، ونفس المرجع .

الذى يتبقى علينا أن ندلل عليه . ولهذا فإن من الضروري أن نعود إلى منشأ هذه المتالب وإلى منبع التدهور الذى أصاب الفن ، وأن نضع يدينا على التوجيه الخاطيء الذى تلقاه هذا الفن فاعترف به عن الغاية التى هيئت له بفعل الطبيعة ، وإلا فلن يكون بمقدورنا أن نفسر علام كانت تشتمل الحالة الثانية لفن الموسيقى عند قدماء المصريين ، حيث أن هذا التوجيه الخاطيء الذى تلقاه هذا الفن فى آسيا الذى تابع مسيرته إلى مصر ، هو الذى سنواصل ملاحظة مسيرته ، وخطوات تطوره ، وهو نفسه الذى ينبغي له أن يتضح كى يدعم فكرتنا .

ومنذ البداية ، فإن من البديهي أن الصوت ، بين كل الآلات الموسيقية ، هو أولها وأكبرها طبيعية ، وأن الآلات الموسيقية الأخرى لم يتم ابتكارها إلا بعد وقت طويل للغاية من اكتشاف فن الغناء . ويفترض توافق هذه الآلات بالضرورة ، ليس فقط وجود معرفة مسبقة بالفن الذى جاءت هذه الآلات من أجله ، وإنما كذلك وجود ومعرفة كل مبادئ الموسيقى ؛ فالعدد الضئيل للغاية من النغمات الصادرة عن تناغم وتوافق الآلات الآلية ، وكذلك استعداد هذه النغمات ، يدلان بوضوح أنهم (المصريين) قد فكروا فى هذه الآلات ، بعضها لاعطاء المقام (التون) للصوت أو للإبقاء على الصوت فى التون الذى كان المعنى قد شرع فيه من قبل ، ولكى يقود هذا المعنى إلى نقاط الارتكاز التى يستطيع أن ننقل إليها التفورات المختلفة فى طبقات الصوت ونغماته ونبراته ، ولكى يضع الحلود التى ينبغي على المعنى أن يمحصر نفسه فى داخلها ؛ أما بعضها الآخر فلكى يحدد إيقاع ووزن الشعر أو الغناء أو الرقص . إن النغمات نفسها التى كانت تكون تناغم القيثارة ذات الأوتار الثلاثة كانت كذلك هى الأنغام التى أسس عليها القدماء مبادئ وقواعد علم العروض ؛ « فلاحون الخطابة »^(١) - كما يقول دينيس هاليكارناس فى كتابه مقالة عن فن ترتيب الكلمات^(٢)

Denis d'Halicarnasse, traité de l'arrangement des mots

« يتبنى منذ البداية الفاصلة الخماسية ، فهو لا يستطيع أن يعلم نحو المحاد أو الجهير لاكثر من ثلاث تونات ونصف التون ولا أن ينخفض نحو الغليظ أو الحفيض

(١) كلمة لحن (ميلوى) مأخوذة هنا بمعناها اللغوي ، فهي تعنى فى هذا السياق : إيقاع الجمال الحى

يتألف منها الحديث .

لأبعد من هذه الفاصلة^(١)؛ لكن المبادئ التي نهضت على نظام الاختلاف أو تناغم القيثارة ذات الأوتار الأربعة عند الإغريق كانت أوسع مدى من المبادئ التي سبق أن حددها المصريون القدماء في تناغم أو توافق قيثارتهم ذات الأوتار الثلاثة^(٢). كانت النغمة الوسطى تشكل في تناغم (هارموني) القيثارة ذات الثلاثة أوتار الفاصلة الرابعة مع النغمة الغليظة ومع النغمة الحادة، وكانت النغمتان الطرفيتان ترددان مجموعات من ثماني وحدات^(٣) (أو كثاف)، وكان هذا هو أكبر امتداد ينهني

(١) إليكم الاختلاف الخاص بالقيثارة القديمة ذات الأربعة أوتار المستخدمة عند الإغريق ؛ وستعرف بالصعوبات والمساويء التي جرها التعديل الذي أدخل على القيثارة القديمة ذات الأوتار الثلاثة .



(٢) من المفيد أن نستعي الانتباه إلى أن هذه الأنغام كانت الأنغام الأساسية في المقام الدوري، وهو المقدم هذه المقامات ؛ ومنذ ذلك الوقت والمقام الدوري يبدأ بنضم أكثر انخفاضاً ، إذ كان يضمن فيه هـ Proslambanomené : [وهو اسم أكثر الأوتار غلظة (أي أشدها خفوتاً) في النظام الموسيقي عند اليونانيين ، وقد سمى بهذا الاسم لأنه أضيف لأول مرة إلى القيثارة رباعية الأوتار - المترجم] وإليكم هذا الاختلاف في حالته الأولية :



والذي يقدم بالمثل النغمات الرئيسية للطبقة الوسطى للصوت البشري ، سواء في ذلك أن كان صوت رجل أو صوت امرأة ؛ ويتوافق النغمة الحادة فصل الصيف ، ويتقابل الوسطى فصل الربيع ، أما الغليظة فتقابل الشتاء ؛ وفي واقع الأمر فإن التأثير الانفعال الذي ينتج هذه النغمات حين نتحدث ، له علاقة كبيرة بحرارة الجف في الفصول المتعاقبة ، كل منها ، لوأحدة من هذه النغمات : فحين تنتج النغمة الحادة من انفعال قوي وتسبب بدورها قدراً كبيراً من الحرارة في الدماغ فإنها تنفق أكثر من غيرها مع فصل الصيف ؛ وحين كانت النغمة الوسطى تصدر عن انفعال معتدل وتسبب قدراً قليلاً من الحرارة ، فهي تتنسى ولا يلبد إلى الربيع ؛ أما النغمة الغليظة ، وهي التي لا تنتج إلا عن تردد بالغ البعد ، أو بفعل مشاعر لا تحدث سوى انفعالات واعدة لا تسبب في أي حرارة أو دفء ، فهي أكثر توافقاً مع فصل الشتاء. ويذكر بلوتارك في الكتاب الرابع من أحاديث المائتة ؛ السؤال الرابع عشر ، شيئاً مماثلًا لهذا حين يقول ما نصه : « ويقول الدلفيون (نسبة إلى معبد دلفي) أن زيوس القن لم يطلعهم قط على أسماء الأنغام أو الأوتار ؛ ولما كان العالم في مجموعه مقسماً إلى ثلاثة أقسام رئيسية : القسم الأول وهو قسم الطابع الحادة ، والثاني خاص بالطابع المتحركة ، أما الثالث فخاص بتلك الطابع الموجودة تحت تركيب القمر ؛ وأنها جميعاً تعتمد عن بعضها البعض بنسب متناسقة ؛ وهو هؤلاء على أن لكل نغمة من النغمات واحدة من زيوس القن تقوم بحراستها ؛ فحين تنطق النغمة الأولى الاله المسماة هيبات Hypeate ، أما النغمة الأخيرة فحرسها الاله نيت نيت نيت ؛ لكن الاله ميز ميز ميز هي التي تقوم بحراسة النغمة الوسطى ، تلك التي تستوعب وتقود ، قدر الامكان ، الأشياء القانية إلى الآلة ، والأشياء الأرضية إلى الأجرام السماوية على غرار ما قدمه أفلاطون بطبيعة عमित على أنها تسمى تحت أسماء جنيات

للصوت أن يبلغه في الحديث العادى .

وحيث ظلت الآلات الموسيقية تقتصر على هذه الأنغام الثلاثة فإنها لم تكن تستطيع أن تضرب باللحن ؛ أما عندما فكر الناس في عدد أكبر من الأوتار ؛ وأمكن الفنان أن ينوع النغمات على هواه ، فقد تخلق نوع آخر من الموسيقى لم يعد يرتبط بشيء بمبادئ اللغة المنطوقة ؛ وحيث كان يفتقد كل امرئ أن يعدل فيها طبقا لذوقه الخاص أو تبعاً لنزواته ، فإنه لم يعد يسترشد إلا بلذة الأذن ، بل بالحيلة والميل إلى التبدل ، ساعياً للتغلب على صعوبات اللغة الضخامة دونما غاية أو غرض ودون ضرورة كذلك . لكن الجهل الذى يهمل هذه الانحرافات الباعثة على السخفة فقد بدأ يزعم الفنان على نحو ما لأن يستسلم للأمر ، وسرعان ما نسي الناس حتى تذكر المبادئ الرئيسية لفن الموسيقى ذاته ، بفعل العادة التى اكتسبوها من هذا الفن الوليد ، وهو فن صناعة محض .

ومع ذلك فقد انقضت قرون طوال دون أن يحلم امرؤ بأن يغير شيئا في الاغراض الأولية للآلات الموسيقية ؛ فبرغم أن ابتكار هذه الآلات يرجع طبقا لكتبنا المقدسة إلى أزمان تسبق الطوفان^(١) ، فإنه لم يصلنا ما يشير قط إلى أن وسائل أداء الموسيقى قد زيدت في أى بلد لأكثر من أربعة عشر قرنا بعد هذه الكارثة .

وحتى زمن سيزوستريس ، لم يكن المصريين بعد يعرفون سوى أربعة أنواع من الآلات :

١ - القيثارة ذات الأوتار الثلاثة والتى انتبنا من الحديث عنها .

«أوربات الموت والحياة مطلقا على الأول منين اسم اترويس [وهى التى تعد خاتمة خيط الحياة] ، وهى الثانية اسم لائيريس [وهى التى تدير المغزل فيمتد خيط الحياة] يطلق على ثالثين اسم كلوطو [وهى التى تقدم بقطع الخيط فتنتهي الحياة] ؛ أما بين حركات المسلمات الثلاث فقد نسبوا إليهن باختيارهن جنات^(٢) . ولئن رأت قرون . انظر بخصوص هذه الأنواع من التأملات أو الأفكار : مقالة عن خلق الروح ، للمؤلف نفسه وكذلك حولية تيمليس لأفلاطون .

(*) عن كلمة *sirennas* المستخدمة هنا : جنات خرافية نصفها أكل للآراء والنصف الآخر لطائر أو سمكة ؛ وهن يسكن الصخور الوعرة بين جزيرة كايرو وساحل إيطاليا ، وكن يجنبن المسافرين بفعل طلائع وسحر غائباتهن ؛ وحين لم يشأ ديوليبيس بغائباتهن صويتين فقد ألفن بأنفسهن إلى البحر كما تقول الأسطورة . [المترجم]

(١) سفر التكوين ، الأصحاح ٤ ، الآية ٢٦ .

٢ - الدف الذى يستخدم فى ضبط إيقاع الرقصات .

٣ - البوقسان أو البوق ، للإعلان عن موعد الصلوات والأضاحيات والأهله أو الأقمار الوليدة ، ولدعوة الشعب للاجتماع فى المناسبات الاعتيادية عن الحياة المدنية أو لإعطاء إشارة ما فى الجيوش .

٤ - النغير ، عندما يتصل الأمر ببعض الأمور الهامة التى تتطلب إسهام الشعب كله . ولم يكن هذا النغير سوى أنبوب مستقيم أو مخروطى الشكل أو هو على أكثر تقدير ينحن ببساطة عند طرفه^(١) على غرار البوق أو البوقسان الذى كان يصنع من قرن بقرة ؛ مع اختلاف وحيد هو أن النغير يصنع من الخشب والصلصال أو من المعدن .

وتلكم ، على الأقل ، كانت الآلات الموسيقية التى جملها العبرانيون معهم فى هذه الفترة عند هروبهم من مصر ، بعد أن أقاموا فيها لأكثر من أربعمئة عام^(٢) ، وعلى هذا النحو كان استخدامهم لها فى البداية ، ولا يستطيع المرء أن يفترض أن هذه الآلات كانت خاصة بهم ، ذلك أنه لم تكن لتترك لهم ، فى حالة الأذلال التى انكمشوا إليها فى مصر لا الحرية ولا وقت الفراغ اللازم كى يستخدموها ؛ ولو قد كانت لدى المصريين آلات أخرى ، لما كان هناك أدنى شك فى أن الاسرائيليين لم يكونوا ليرددوا فى الاستيلاء عليها ، بنفس الطريقة التى استولوا بها على الآنية الذهبية والفضية المملوكة للمصريين^(٣) ؛ وفضلا عن ذلك فقد كان بنو إسرائيل قد اعتادوا على أخلاق وطباع المصريين وعلى ديانتهم ، حتى أنهم ظلوا لوقت طويل بعد خروجهم من مصر ، يعودون إلى هذه الديانة ، وإلى هذه الطباع ، مرات عدة ، برغم

(١) إن ما نظر إليه باعتبارها نايًا فى لوحة اسحاق Isiaque لا يبدو لنا سوى بوق من هذا النوع ، أما سبب الخط الذى يؤدى إلى إطلاق اسم ناي فى بعض الأحيان على البوق ، والعكس حين يمنح اسم بوق أحيانا إلى الناي عند القدماء ، هو أن كليهما كانا بالمثل مصنوعين من أنبوب كما كان كلاما يحدث صفيرا ، وق أن الخلاف الوحيد بينهما يكمن فى الحجم إذ الناي أصغر حجما من البوق ؛ ولهذا السبب كان يشار إليهما ، كليهما ، باسم توبا Tuba باللاتينية ومعنى الأنبوب أو باسم سينكس Syrnix باليونانية ، وذلك قبل أن يفكر الناس فى صنع الناي من عظمة ساق الأيل ؛ ومن الاسم اللاتينى جاء الاسم تيبيا Tibia الذى أصبح اللاتين يشيرون به بعد ذلك إلى الناي .

(٢) سفر الخروج ، الأصحاح الثالث عشر ، الآية ٤٠ .

(٣) شرحه ، ٢٥ .

الاعتراضات التي كان يديها موسى باسم الرب ، إذ لم يستطيعوا تحت سطوة هذا المثل من جانبهم ، أن يقاوموا رغبتهم في صنع وثن للإله أبيس وأن يعبدوه^(١) ، مع الأخذ بطقوس العبادة التي تعود المصريون أن يقوموا بها لهذا الإله ، وكذلك مع أداء صنوف الغناء نفسها ، والرقصات نفسها التي كان المصريون يخصصونها بها^(٢).

ونؤكد كل الشواهد ان الأنواع الأربعة من الآلات الموسيقية التي انتهينا من الحديث عنها كانت أول الآلات المعروفة . وكانت هذه أول الآلات التي استخدمها المصريون لأنها أكثر بساطة من الآلات الأخرى وأكثر منها سهولة وقابلية للاستيعاب في وقت قصير ، ولأنها كانت أكثر مباشرة وأشد تأثيراً ؛ ولم يكن قدماء المصريون يعرفون غيرها في زمن موسى .

لكن الأمر لم يكن يمضي على هذا النحو في آسيا ؛ ففي هذه الفترة نفسها كان الناس مكيين بهمة فائقة على تطوير الآلات المعروفة وابتكار آلات جديدة ؛ وسيكون من السهل على كل منا ، عن طريق التأريخ لهذه الاختراعات أن يقوم بالمقابلة بين الأحداث السياسية التي وقعت في مصر في الوقت ذاته ، وأن يتصور متى وكيف أدخلت هذه الآلات إلى هناك ، فمن المرجح أن تكون بنورها قد انتقلت إلى هناك منذ فتوحات سيزوستريس ، أو عن طريق الفينيذ أو الأسرى الذين اصطحبهم هذا الغازي إلى مصر معه ، أو على يد أبناء آسيا الذين جذبهم إلى هناك ظروف ودوافع مختلفة ؛ لكن هذه البنور لم يكن بمقدورها أن تثبت وتتمو بنجاح إلا حين لم يستطيع المصريون ، وقد أخضعهم الفرس ، أن يواجهوها بالمقاومة .

وطبقاً لتأريخ باروس Paros فإن هيجانيس Hyganis الفريجي ، نسبة إلى منطقة في آسيا الصغرى هو أول من اخترع الناي^(٣) وأول من غنى على أساس المقام

(١) سفر الخروج ، الأصحاح الثاني والثلاثين ، الآية ١٩ ؛ ولقد كان العجل مصنوعاً من الذهب . يقول في هذا الصدد لاكتنيس ، عن الحكمة الواقعة ، الكتاب التاسع ، فصل ١٠ : « ان هذا العجل الذهبي كان مثلاً للإله أبيس » .

(٢) سفر الخروج ، الأصحاح الثاني والثلاثون ، الآيات ١٨ ، ١٩ . ويرد فيلون اليهودي Philon في كتابه الانتشاء ان المصريين قد كانت لديهم عادة ان يضربوا الأثمار وهم يرقصون حول الإله أبيس .

Joann. Marsham, canon chronicus, AEgypt, Hebr. Gracc. ad seculum IX pag. (٢)

= 112, Londini, 1672, in- fol. Lenglet du Fresnoy, Tablettes chronologiques, ect (Deipnos. lib

الدورى، وهو فى الوقت نفسه مؤلف عديد من الأغنيات الأخرى على شرف الإلهين باخوس و بان ، وقد عاش فى نفس الوقت الذى كان أريخثيون Erichon فيه يحكم أثينا ، فى نحو عام ١٤٨٧ قبل ميلاد المسيح ، وبعد أربع سنوات من خروج الاسرائيليين من مصر ، وقبل سنتين من حكم سيروستريس . ونحن هنا نشير إلى كل ذلك حتى يتبين القارئ بشكل أفضل ، توافق كل الأحداث التى من شأنها أن تنطبق على ما نحن بصده ، لكى ندلل عليه .

وبرغم أن هناك احتمالا ضئيلا فى أن يتمكن رجل واحد من اختراع أشياء كثيرة ، وحده ، فإن من الأرجح على الأقل أن الناس فى هذه الفترة كانوا معينين بدرجة كبيرة بتطوير فن العزف على الناي ، وهو فن كان لا يزال حتى هذا الوقت فى مرتبة تقترب من العدم ، إذ أن أبوليوس Apulée عند حديثه عن هيجانيس هذا^(١) يذكر أن الناس لم يكونوا قد فكروا بعد فى طبيعة الأنغام ، وأنهم كانوا يستخدمون الناي بالطريقة نفسها التى ينفخون بها فى البوق ، وأنه لم تكن توجد أنواع كثيرة من الناي ، بل لم يكن قد وجد بعد الناي المقبوب تقريبا عديدة ، وأن هيجانيس هو أول من حاول العزف على نايين فى الوقت نفسه ، معا^(٢) ، وأول من أحدث عن طريق نفخة واحدة اثنتالفا بين نعمتين ، إحدهما حادة والأخرى غليظة ، بواسطة أنبوبين أحدهما على

١٤ (C, pag. 617, cap. 11, XIV) ويقول أثينايس فى المرجع السابق إنه لما كان أحد ملوك فريشيا Phrygie (ولعله هيجانيس) يجلس الناي المقدس يتحدث أنفاما ورققة ، فقد كان هو أول من ابتكر الغناء بواسطه ، وجعله مطابقا لمعينة اللغة الدورية (أحدى لهجات اليونانية القديمة) .

(١) Florid. lib. 1, pag. 405. lut. Paris, 1601 in, 16

(٢) الحديث هنا يدور حول الناي المزوج ، وكانوا يطلقون عليه اسم الناي المنحنى حين يمتد انبواه متباعدين أحدهما عن الآخر بدءا من النقطة التى كانتا متصلان عندها بالقرب من الفتحة ؛ ونسب بلين Pline (التاريخ الطبيعى ، الكتاب السابع ، الفصل ٥٦) ابتكاره إلى مارسياس ، وإن كان يوربيديس فى تراجيدياته يوروس Rhéus ، البيت ٩٢٢ ، يكفى بالقول بأن مارسياس كان ماهرا فى العزف على الناي .

ونسب كاليماك Callimaque نشيد إلى ديانا البيت ٢٤٤ إلى ميترا ابتكار الناي المنحني من عظمة ساق أيل صغير ، أو ما يطلق عليه اللاتين اسم تيبيا وهو مقبوب بعدة تقرب ؛ وقد قال بنفس هذه الأسطورة أوفيد المتقزم ، الكتاب السادس ، سطر ٦٩٦ وما بعده ، ولكنه يضيف أن ميترا قد لفظت هذه الآلة الموسيقية بعد أن لاحظت أن العزف عليها يجعلها تبدو مقطعة فالتقطه ستر [شخص خرافى نصفه الأعلى ليشر والآلة النصف الأسفل الممتزج] (هو مارسياس) وتدرب عليه ، وأصبح ماهرا فى العزف به ، ثم تجاسر على تحدى ربات الفنون ، فهزمه أبوللون وعاقبه على ذلك بأن سلخه حيا .

العين والأخر على اليسار^(١)، وأنه هو ، في النهاية ، أول من عين ملمس هذه الآلة .

من هذه الرواية نرى أن هيجانيس لم يكن في الحقيقة هو مخترع الناي مادامت هذه الآلة الموسيقية كانت معروفة من قبله ، وإنما هو مبتكر لنوع جديد من الناي ، هو الناي المثقوب ثقوبا عديدة ، وكذلك فن العزف على هذا الناي بتحديد أو تعيين ملامسه ، وهو أمر قد ظل مجهولا طبقا لرواية أبوليوس^(٢) . وحول هذا المعنى نفسه لابد أن نستمع إلى هذا النص من بلوتارك^(٣) : « كان هيجانيس هو أول من عزف على الناي ثم ابنه مارسياس من بعده ثم أولمب^(٤) » ؛ وقد كان بلوتارك بلا ريب يرى نفس رأينا لأنه يعضي ليقول لنا : « ذلك أنه لم يكن لا مارسياس ولا أولمب ولا هيجانيس هم أول من ابتكر الناي كما يقدر بعض الناس ، بل إن ما يستطيع المرء أن يعرفه عن طريق الرقصات والأضحيان التي تقدم على أنغام المزمار والناي إلى أبوللون وكذلك إلى ألكيه^(٥) ، بين آلهة آخرين قد تركه [هيجانيس] مكتوبا في بعض أناشيده . وفوق ذلك فإن صورته في جزيرة ديلوس توضحه ممسكا في يده اليمنى بقوسه ، ويمسك في يده اليسرى ربات الفتنة ، حيث تمسك كل واحدة مهنين بالآلة موسيقية ، فإحدها تمسك بالقيثارة ، وأخرى بالمزمار ، وثالثة ، وهي التي تقف في الوسط ، بالناي الذي تقره من فمها ، ولكي لا تظني أنني قد غميت ذلك كله [أقول لك] إن انتيكليس واستير قد لاحظا الأمر نفسه كذلك في تعليقاتهم .. الخ » .

أما المؤرخ القديم جوبا Juba الذي يشير إليه أثينايرس^(٦) Athénée فينسب اختراع القصبه أو المونول إلى أونيديس ، ملك وإله مصر ، ولكن هذه الآلة لم تكن

(١) انظر الفصل الرابع ، من الباب الثاني من وصفنا للآلات الموسيقية عند الشرقيين ، الدولة الحديثة ، المجلد الأول ، ص ٩٦٤ (المجلد التاسع من الترجمة العربية) .

(٢) انظر المامش رقم ٢٧ .

(٣) De la Musique, pag 661, A.

(٤) حيث يذكر بلوتارك فيما بعد (ص ٦٦١ C) أنه يوجد اثنان يتسميان باسم أولمب ؛ فيبدو ان صاحبنا هنا هو أولمب الأول ، ابن مارسياس .

(٥) أول ملوك الاسرائيليين ، حكم في القرن الحادى عشر قبل مولد المسيح ، وقد قتل نفسه في معركة جلبوس حيث لقي المرحمة على يد الفلسطينيين (عن التوراة - المترجم) .

(٥) مأذبة الفلاسفة ، الكتاب الرابع ، الفصل ٢٢ ، ص ١٧٥ .

سوى قصبة من القش ، وليست بها ثقوب لتعين ملمسها ، كما أخبرنا هو بذلك ، مما لا يمكن معه اعتبارها آلة موسيقية ؛ فضلا عن ذلك فإن جابلونسكي^(١) يبرهن لنا أن اسم أوزيريس لم يعرف في مصر إلا بعد هروب العبرانيين بقيادة موسى بنحو عشرين وثلاثمائة عام ، أى في العام ١٣٢٥^(٢) قبل ميلاد المسيح ؛ ونستخلص من ذلك ، أن هذا النوع من الناي ، والناى السابق عليه . كانا معروفين في فريجيا Phrygia^(٣) قبل أن يعرفا في مصر ، بل حتى قبل أن يعرف اسم أوزيريس نفسه هناك^(٤) .

ومهما يكن من أمر فليس ممكنا فيما يبدو لنا أن يتوصل هيجانيس إلى تطوير الناي وفن العزف عليه ، لحد من الاتقان يكفى لتقبل الناي لمصاحبة الغناء الدينى ، دون أن يلقى الأمر استنكارا ، لجرد أن يورد ذلك في تاريخه ماربردى باروس Marbres de Paros ، ما لم يكن الأمر قد تم بغية إضفاء نوع من القوة والرجولة على تلك الصرخات الحادة ، التى كان يطلقها الكهان في اليونان القديمة ، بأصواتهم المنخفضة ، أثناء الرقصات التى كانوا يؤدونها على شرف أم الآلهة .

ولسنا نجد قط في الأزمنة المتأخرة ، مثلا كان الناي فيه مصحوبا بالصوت البشرى أكثر قدما من المثال الذى يقدمه لنا سفر الملوك الأول^(٥) حيث قيل : ونزل الأنبياء من الجبل تصحبهم أصوات القيثارة والجهنار والناى وضجة الدفوف ، وكان هذا في عهد شاول^(٦) في نحو عام ١٠٥٠ قبل مولد المسيح ؛ ومع ذلك فإننا

(١) معبد كل آله مصر ، المجلد الأول ، الكتاب الثانى ، الفصل الأول ، S ، ١٦ .

(٢) لا يمكن أبدا أن نوفق هذا الحساب مع حساب الجداول التاريخية التى وضعها جون بلو Jhon Blair .

(٣) يجمع كل الشراء الاثريين واللاتين على أنهم يحدون في الفريجيان (أمال فريجيا) بخرى الناي . وقد اتبع إسيدوروس هذه الرواية التى تعود إلى زمن ضارب في القدم :

الأصول ، الكتاب الثالث ، فصل ٧ فن الموسيقى

(٤) ومع ذلك فإن تزنيس Tzetzis لم يتدد في النظر إلى كل من عطارد وأوفيس ونوح وإعيس باعتبارهم متعاصرين : الحلياة الرابعة ، الكتاب الثانى ، البيت ٨٢٥ وما بعده .

(٥) الأصحاح العاشر ، الآية الخامسة .

والرجوع إلى الكتاب المقدس ، العهد القديم ، لم نجد هذا النص في الموضع المشار إليه . [المترجم]

(٦) ابن جويرتر واتنير ، شاعر وموسيقى ، وهو الذى بنى أسوار طيبة التى كانت أحجارها ، كما تقول . الأبطورة تصطف من تلقاء نفسها [المترجم] .

لا نزال على شكوكنا هي أن مثل هذا الحشد لآلات موسيقية من أنواع بالعنة التعارض ، وفي الوقت الذي كان فن العزف عليها لا يزال حديث العهد وغير معروف إلا في أضيق نطاق - قد استخدم في هذه المناسبة ، لهدف آخر سوى إحداث ضجة صاخبة لا مناسبة لها ، وإن كان منعما ، وذلك بقصد أن يثير أو يلقى في قلب ومشاعر الأنبياء ، تلك الرجفة وهذا الاضطراب اللذين كان القدماء يرونهما ضروريين لتوليد حماسة النبوة ؛ وليس هناك أى سبب ظاهري لكي نفترض أن مثل هذا الخليط المضطرب من أنغام القيثارات والجيتارات ، مضافا إليها ضجة الأبواق ، يمكنه أن يصنع مجموعا لحيا متناغما وصالحا للغناء . وهكذا نستطيع نحن أن نؤكد ان استخدام الناي والجيتار والقيثارة الخ . لم يكن مألوفا أو مقبولا بعد لا في طقوس العبادة ولا لمصاحبة الغناء ، ذلك أن فن العزف على هذه الآلات كان لا يزال حديث العهد ، لدرجة كبيرة ، ولدرجة كبيرة كذلك كان غير متقن .

وتجبا لذلك فلا بد للمرء أن يكون على يقين من أن المصريين لم يكونوا قد قطعوا في التقدم في فن العزف بالآلات النفخ والآلات الوترية شوطا أكبر مما فعل الاسرايليون ، هذه الأسباب :

أولا : كان المصريون أبعد من هؤلاء الاسرايليين عن تلك الشعوب التي ابتكرت واتقنت هذه الآلات ، ولذلك فلم يصلهم علم بها .
ثانيا : لأن طابعهم المعادي لكل ابتكار لم يكن ليهيئهم كي يذعنوا للأخذ بذلك .

وثالثا : لأن الطبيعة المبدئية لموسيقاهم ولأنظمتهم كانت مناقضة لذلك .
ومع ذلك فحيث يحتمل أن نوعا من التنافر الفرزي في الطباع ، ظل قائما دوما بين العبيين والمصريين ، قد أدى إلى حمل المصريين على لفظ ما يقره العبيون ، فلنأخذ ، كى نتأكد ، بشكل أفضل ، من الحالة الأولى التي كان عليها فن الموسيقى في مصر القديمة ، وسيلة أخرى للمقارنة أكثر مباشرة وأقرب منالا ، يستطيع الإغريق أن يقدموه لنا ، أو تستطيع ذلك جاليات المصريين ، مادام هؤلاء الإغريق ظلوا يحفظون لوقت طويل بديانة المصريين وتقاليدهم وعاداتهم .
وبعد هوميروس ، الذي وصف بقدر كبير من الدقة في إلياذته وأوديساه تقاليد

الأغريق القدماء ، دليلا موثوقا به لا يمكن أن يضللنا . وليس هناك بالتأكيد ما يمكنه أن يجعلنا نكون أدق الأفكار عن فن الغناء من صنوف المدح والتقريض التي كان يكتبها هذا الشاعر للمنشد فيميوس Phémios وديمودوكس Démodocus ، وما يقصه علينا أمير الشعراء هذا عن التأثيرات التي كان هذان المنشدان يحدثانه بهنما . ومع ذلك ، وفي الوقت نفسه ، فقد إنزع هوميروس الصنمت التام والمطلق حول جدارة الموسيقى الآلية : فهو في كل موضع من أشعاره يقدم لنا فن العزف على الآلات في حالة متخلفة للغاية ، مما يبرهن على أن الأغريق القدماء الذين كانوا قد تلقوا عن المصريين ، موسيقى بلغت تمام النضج فيما يتصل بالغناء ، لم يكفوا عن التردد على مصر ليتعمقوا في كل مبادئ هذا الفن التي كانت تولى أكبر اهتمامها للأناشيد المليقة بالعلم ، والمقدسة (الدينية) والتي كان قد جلبها من هذه البلاد موسايوس ولورفيوس ، ولم يكونوا قد تعلقوا بعد ، وبدرجة كبيرة ، بفن العزف على الآلات ؛ ولم تكن القيثارة حتى ذلك الوقت ، وهي الآلة الموسيقية التي تم اختراعها منذ قرون عديدة على يد عطارد ، لتستخدم من جانبهم إلا لضبط الصوت ومساندته ، بل لقد كانت هذه الآلة تابعة للغناء ، حتى إن هوميروس لم يتطرق قط إلى تأثيرها الخاص ؛ وما لا شك فيه أن هذا الشاعر ، الذي لم ينس قط أن يسجل شيئا كان جديرا بالتسجيل مهما تكن ضآلته ، لم يكن ليهمل أن يخبرنا بأمر يختص بالموسيقى الآلية .

أما أوثيب. الفريجي (١) وهو أقدم من عرف بهذا الاسم لما يقرب من قرنين قبل حرب طروادة (٢) فقد علم الأغريق فن التوقيع على الآلات الوترية . إذن فهذا الفن لم يكن معروفا في مصر بعد ، وإلا لكان موسايوس أو أورفيوس قد تبنيا استعماله بدلا من هذه الغيبة المطلقة لأى شيء يتبع لنا أن نحمد بصيص ضوء يكشف لنا أنهما قد حصلا ، ولو قدرا ضئيلا من المعرفة عن هذا الفن ؛ اللهم إلا إذا كان هناك من يشاء لنا إن نخلط بين فن العزف على القيثارة وبين مهارة العازف ، حين يجعل قيثارته تصدر

(١) بلوتارك ، حوار حول الموسيقى القديمة ، ص ٦٦٠ .

ونظر كذلك ملاحظات بورت Burette حول هذا الحيز :

Memoires de l'Académie des inscriptions et belles-lettres, art. XXX, pag 254, tom X, in 4. °

Plut. ibid. pag. 667. Remarques de Burette. ibid (٢)

أنغاماً عن هذا الوتر أو ذاك كى تعطى النغم أو التون للمغنى أو لتعيدة إليه إذا ما حاد عنه .

أما عن الناي ، فإن هوميروس لم يتحدث عنه إلا عند وصفه لدرع أخيل في الكتاب الثامن من إلياذته ، حيث نجد الناي ينضم إلى الجيتار لمصاحبة الرقصات التى تتم فى حفلات^(١) العرس . ولكنه ، حين يتحدث عن الرقصات التى كانت تتم وقت جمع الكروم ، لا يشير إلا إلى الجيتار وحده ، الذى كان عندئذ يضبط ويقود صوت المغنين^(٢) ، ثم يعود ، فى مكان آخر ليتحدث عن نوع من الناي الصغير يسميه سينركس^(٣) Syrinx ، كان يستخدمه الرعاة كى يتسلوا وهم يراعون قطعانهم : الأمر الذى يجعلنا نرى أن هذه الآلة كانت لا تزال بعد فى اليونان باللغة الخشونة ، وفى حالة من التدى لا تسمح باستخدامها فى مناسبات أو أوساط تحظى ببعض أهمية ، فى حين كانت هذه الآلة عند العبريين منذ نحو قرنين تحظى بالفعل بمكانة نبيلة ، لدرجة بدت معها جدية بمصاحبة غناء الأنبياء ، أو على الأقل بمصاحبة الرقصات والحركات الأخرى التى كانوا يستهضون بها أنفسهم لاستلهم النبوءات ، وهذا ، على وجه التحديد ، ما يجعلنا ندرك أكثر من غيره ، كم كان الإغريق القدماء أكثر حذراً وتحفظاً فى استخدام الآلات الموسيقية ، وهو ما لم يفعله العبريون الذين كانوا ، فضلاً عن ذلك ، أكثر قرباً من منبع الابتكارات أو البدع ، لكونهم أنهم يقطنون آسيا .

ولكى يقر فى أذهاننا أن هذه الملاحظة ليست متسرعة أو جزافية ، فيكفى أن نقارن بين ما يقوله الشاعر الإغريقى القديم عن استخدام الناي ، وبين ما يقوله هسيود Hésiode المولود فى آسيا ، والذى ربما كان يقدم لنا تقاليد بلاده بينما هو يقدم لنا الشخصيات التى قام بتصويرها فى قصيدته التى عنوانها درع أو ترس أخيل ، وسوف نرى أن الشاعر يقدم لنا الناي باعتباره يستخدم فى مصاحبة الصوت فى الجوقات ، وكذلك فى ضبط حركات الرقص لتتفق مع مقاطع الغناء . وبأتى هذا الاختلاف للملحوس للغاية . حين نلقى إليه بالنا ، بالضرورة من اختلاف الأخلاق والتقاليد

(١) الألياذة ، الكتاب الثامن عشر ، البيت ٤٩٥ .

(٢) شرحه ، البيت ٤٦٩ .

(٣) شرحه ، البيت ٥٢٦ .

الخاصة ببلد كل من هذين الشاعرين المتعاصرين ، ومن أن الناس في آسيا تتوقد حماسة
بمحا عن أساليب جديدة للأداء كان يفرغ بها الآلات كل يوم ، في حين كان الناس في
اليونان لا يزالون محصورين في إطار المبادئ التي انتقلت إليهم من مصر إمامي يد
المصريين أنفسهم وإما على يد ميلامبوس أو أورفيوس ، وإن الناس هناك كانوا لا
يتساحون إلا بصعوبة بالغة في الابتكارات أو البدع التي تغد إليهم من مكان آخر .

إذن فلا يزال بمقدورنا أن نستخلص من ذلك أن فن العزف على الناي إذا
صح ان الناي نفسه قد عرف في مصر في ذلك الوقت ، وإذا كان الاغريق قد استعاروا
عن المصريين استعماله - وهذا أمر ضئيل الاحتمال - ما كان ينبغي أن يكون قد تقدم
كثيراً عند الاغريق ، طالما كان هذا الفن حديث العهد للغاية عند الذين اخترعوه
أنفسهم ؛ ذلك لأن اليون شاسع بين النفخ في ساق سنبله مجوفة أو في قصبية من
الغاب لأحداث صوت بها ، وبين فن مصاحبة الغناء وضبط حركات الرقص بهذه
الآلة ، على النحو الذي يميزنا به هزود ، وكذلك ، ولأسباب أقوى ، بينه وبين معرفة
صياغة ألحان على الناي ، كما فعل هيجانيس^(١) وابنه مارسياس^(٢) أو إمكانية مصاحبة
الصوت البشري على غرار ما كان يفعله أولمب^(٣) .

(١) يوتاس مارشام ، القانون الرمني ، المصريون واليهود والافريق مع تلاميهم (٤) إلى القرن التاسع ،
الناشر أعماله ، بلوارك ، حوار حول الموسيقى القديمة ، ص ٦٦ .

(٢) المؤلف نفسه والمرجع نفسه ؛ أولمب ، مسخ الكائنات ، الكتاب السادس ، سطر ٧٠٥ وما بعده
ويعتبرنا بانيس Jean Malala الذي سجل وجود أورفيوس مترامنا مع الوقت الذي كان جديون Odéon
يحكم الاسراليين ، أي عند نحو منتصف القرن الثامن قبل ميلاد المسيح - يميزنا كذلك أن مارسياس كان قد
شب من الطوف في زمن طولا Thola حفيد جديون وتلميذه ، عند نحو نهاية القرن السابع ؛ يقدم لنا هذا المؤلف
مارسياس باعتباره مبتكرا لالاي المصنوع من قصب البوص ؛ يقص علينا أن هذا الشخص ، الذي انتفعت
أوداجها تبه وضرا بولمبه قد انتحل لنفسه لقب إله . وأنه قد علقه ، وذهب ليلقي بنفسه في نهر كان يحمل اسمه
منذ مولده وقد ادعى الشعراء ، طبقا لرواية هذا المؤلف كان مارسياس كان قد صارح أبوللون بعد أن جندف ضده
هذا الإله ، وأنه قد قتل نفسه في نوبة جنون .

الموسوعة البيزنطية ، المجلد الثالث والعشرين ، ص ٣٦ .
وانظر كذلك حول هذا الموضوع :

Cerdensis, compend, hist. pag. 69, corp. Byzant, tom VII

Lucian, ibid, plutarque, ibid. P. (٣)

فانيكوس ، المساهقات ، الكتاب الأول ، فصل ٤ .

وبالإضافة إلى ذلك فإن الشعراء اليونانيين القدامى لا يتحدثون قط عن عادة استصحاب الصوت بالنأى ، عندما يتصل الأمر بالأغريق ، وهذا عكس ما يفعلونه عندما يكونون بصدد الحديث عن أمور تتصل بشعوب آسيا . بل لقد كانت هذه الآلة تلقى من قدماء الأغريق الأزدراء الشديد حتى إنهم ، عندما أدخلت لأول مرة في بلادهم ، قد تركوها للعبيد الفريجيان^(١) ، ولهذا السبب فإن أسماء أوائل العازفين على النأى ، والذين ظهروا لأول مرة عندهم ، كانت أسماء مشتقة من اللغة الفريجية ، بالإضافة إلى أنها أسماء لعبيد ، مثل أسماء : سمباس ، وأدون اللذين يتحدث عنهما ألكمان^(٢) Alcman ، ومثل كيون وكودالوس وبائيس الذين يشرح إليهم هيبوناكت Hipponacte^(٣) . ومع ذلك فهناك مبرر كبير للاعتقاد بأن هؤلاء العازفين الأول للنأى لم يكونوا يستحذون كثيرا على اذن اليونان ، حيث ظهر هناك مثل شائع يستخدم اسمي كيون وبائيس للإشارة على أننا بصدد شخصين لا يمكنهما الاتفاق فيما بينهما ، وأنهما عند تنافسهما ، لا يستطيعان ، على أحسن تقدير ، إلا أن يصنعا السوء .

* لم يكن معنى ذلك أن الأغريق ينقصهم الذوق ولا الاستعداد أو الكفاية في عزف النأى ، فهما نحن نراهم بعد ذلك يقبلون عليه بقدر كبير من النجاح والاندفاع ، بل ينظرون إلى مقدرة العزف عليه باعتبارها جدارة تشرف صاحبها . يقول أرسطو^(٤) : « لم يكن يقوم بالعزف على النأى في اليونان سوى صغار الناس ، ولم يكن أمرا مشرفا لرجال طبقة الأحرار ان يعزفوا عليه ، أما بعد الانتصارات التي أحرزها الأغريق على الفرس ، فإن البذخ والوفرة في كل شيء ، جعلاهم يبحثون عن المسرات والملاذات ، فأصبح العزف على النأى شائعا بينهم لحد أصبح الجهل به يعد من قبيل العار »^(٥) ، ويذكر كورنيلوس نيبوس Cornelius Népos أنه كانت تعد من الفضائل

(١) أثيناينوس : مأدبة الفلاسفة ، الكتاب الرابع عشر ، الفصل الخامس ، ص ٦٢٤ .

(٢) أبوليونيوس ، أثيناينوس ، للمراجع السابقة .

(٣) شرحه ، للمرجع السابق ، اخترع هيبوناكت الحكاية الساخرة .

(٤) أثيناينوس ، مأدبة الفلاسفة ، الكتاب الخامس عشر ، ص ١٤ .

(٥) الجمهورية ، الكتاب الثامن ، الفصل ٦ .

(٥) ليس في هذه الشهادة ، كما نرى ، أى لبس أو غموض ، ولهذا تصبح حاسمة في القضية التي نحن

الكبرى لا يمامينداس أنه يتقن الرقص والعزف على الناي ، ويقول نفس المؤلف . إنه ، أى إيامينداس كان يؤدى كل شىء بمهارة تفوق مهارة أى شخص فى طيبة ، فقد تعلم من أولمبيودور Olympiodore كيف يغنى على أنغام الناي ، كما تعلم من كاليفرون Calliphron كيف يرقص ^(١).

وهكذا يصبح منشأ الابتكارات التى تناولت فن الموسيقى ، وبصفة خاصة ، ما يتعلق منها بالآلات الموسيقية ملموسا لنا بشكل جيد ، لدرجة أصبحنا معها نميز بشكل بالغ الوضوح ، المسيرة والاتجاه اللذين صارت فيهما هذه الابتكارات ، ولكننا فى الوقت نفسه ، لا نلمح بعد أى أثر يجعلنا نوقن أنها قد توغلت فى مصر فيما قبل حرب طروادة .

وإذا كنا قد لاحظنا بين الرسوم التى يراها المرء على الجدران الداخلية للجبانات التى تجاور أهرام الجيزة ، أشكالا لأناس يبدون فى هيئة من يعين ملمس آلات من هذا النوع ، فإنه إما أن هذه قد رسمت فيما بعد سواء على يد الفرس أو على يد الاغريق الذين أدخلوا إلى مصر عادة استخدام الناي الطويل ، وإما أن هذه الأشكال ليست فى الواقع سوى أنابيب بسيطة أو أبواق تعود إلى عهد ضارب فى القدم ، وإن كان من المؤكد أن الأشخاص الذين يمسكون بهذه الآلات كانوا ينفخون فيها ، كما لو كانت هى نفسها أبواقا ؛ ويرجح أن تكون هذه الأبواق من نوع تلك الآلات التى لم يكن أهل بونيهس وليكوبوليس وأبيدوس يستطيعون تحمل صوتها ، لأنها كانت تشبه ، ولحد مفرط ، نقيق حمار ، وهو حيوان كان يذكروهم بعقريه طيفون الشريرة ؛ ولعل هذه الأنابيب أو القصبات الطويلة هى من نوع الآلات التى يسميها المصريون شنو - وه Chnoué ، وهى كلمة تعنى ، طبقا لرأى جابيلونسكى النغمة التى تضرب إلى بعيد أو التى تسمع عن بعد ، أو يحتمل أن يكون هذا الاسم قد أعطى إلى هذه الآلة بسبب طولها ^(٢)؛ وأخيرا لعل هذا النوع من الآلات ، الذى

(١) غير أنه كان منمرسا للدرجة التى لم يكن فيها أى طمس أكثر منه (براعة) فى إنشاء أغان على الناي ، تعلمها على يد أولمبيودوروس ، وفى الرقص على يد كاليفرون .

(٢) يدعم أوبلاتوس بالمثل كل واحد من هذين الافتراضين بالبيت التالى :
« لم يحدث أن سمعتا قط » صوتا مثويا لفترة القتال والحرب يمثل ما يفصل هذا النفر (المسافر) الطويل عن »
القصص ، ١ ، ف ٢٧ »

نضعه في طبقة الناي^(١) طبقا لرأى العلماء الذين تحدثوا عنها من قبلنا ، أن كان ، على نحو الدقة ، هو البوق الذى يستخدمه قدماء المصريين ، وهو أمر لا نسمح لأنفسنا أن نقطع فيه برأى حاسم .

ويمكن أن ينطبق كل ما قلناه على الناي على كل الآلات التى يتكون جسمها الطنان من أنبوب أو قصبة ، سواء كانت أسطوانية أو مخروطية أو كان شكلها أسطوانيا ومخروطيا في وقت معا ، وملوية أو مثنية ، ذلك أن هذه الآلات جميعا لم تكن تشكل في البداية إلا نوعا واحدا ووحيدا ، وإن كانت أصنافها قد تنوعت لغير ما حد ؛ فكانت هناك أبواق من صنف الناي ، كما كانت هناك أبواق وبوقسانات بالغة التنوع ، على هذا النحو .

ولقد تناول هذه الأنواع المختلفة من الآلات ، وكذلك تلك الآلات المختلفة ، بعض تغييرات جاءت من آسيا أو من الجزر المجاورة في البحر الأبيض : فهناك قد اخترعت النايات البسيطة المزوجة^(٢) أو النايات الليدية^(٣) (نسبة إلى ليديا) والنايات الفريجية^(٤) (نسبة إلى فريجى) والـ *elymes* أو الـ *scytalies^(٥) ، والـ *gingrines*^(٦) والـ *sambuques lyrophéniciennes*^(٧) والـ *nables*^(٨) والـ*

(١) انظر دراستنا عن الآلات الموسيقية المختلفة التى نجدها وسط النقوش التى تشكل زخارف للمبانى القديمة في مصر وعن الأسماء التى أطلقها عليها ، في لغتها الأصلية ، الشعوب الأول التى سكنت هذا البلد . [القسم الثالث من هذا المجلد] .

(٢) انظر الخامس رقم ٢٨ .

(٣) Pindar. olymp. od. V, v. 44 et 45 .

(٤) هيرودوتس ، الباعثات ، بيت ١٣٦ وما يليه ؛ أثينافورس ، مقدمة الفلاسفة الكتاب الرابع عشر ، الفصل الثامن .

(٥) وقد اخترعها أهال فريجية . Athen. Deipn. lib IV, cap. 24 .

(٦) وقد اخترعها الفينيقيون .

Id. ibid. lib IV, cap 23 .

(٧) وقد اخترعها الفينيقيون . وقد كتبت نوعا من المزمار

Id. ibid.

(٨) وقد اخترعها الثاقبا دوكيان ، طبقا لما يذكره كليمانس الإسكندري

Strom. lib I, pag. 307

وإن كان أثينافورس (Deipn. lib IV, cap 23) يذكر أن الذين اخترعوا هم الفينيقيون .

'dichordes^(١) والـ 'phominx^(٢) والـ 'trigone^(٣) والـ 'pectis^(٤) والـ 'épigone^(٥)
والـ 'iambiques^(٦) والـ 'magadis^(٧) والـ 'syrigmon^(٨) والـ 'phénice^(٩) والـ 'scindapse^(١٠) والـ
'ennéachorde^(١١) والـ 'barbriton^(١٢) .. الخ .

وأخيراً فقد كل هؤلاء الذين أدخلوا بعض الابتكارات إلى الموسيقى إما إغريقيا
ولما آسيوينا^(١٣) .

أما الآلة الوحيدة التي يتفق على نسب اختراعها إلى المصريين فهي الدف^(١٤)؛
وإذا صح أن نحكم على القدامى بما يقول المحدثون ، فلعلنا لن نجد شعباً في العالم ، فيما
عد المصريين ، قد تملك مثل هذا العدد من الأنواع المختلفة من الدفوف ، أو قد ذهب
إلى مثل هذا المدى البعيد في فن استخدامها وتنويع نغماتها^(١٥) . ومع ذلك فعلمنا ألا
نبتعد عن العصور التي نستطيع أن نتاوها بالدراسة ، مستنديين في ذلك على بعض
آثار توضع ما كانت عليه موسيقى قدماء المصريين ، وبصفة خاصة ، ما كانه فن
العزف على الآلات الموسيقية ، وهو الشيء الذي يعطى طابع الحالة الثانية للفن في
مصر .

(١) أى القيثارة ذات الوترين وقد اخترعها الآشوريون ، كليمانس . السكندري ، المرجع السابق ، الكتاب
الأول ، ص ٣٧ .

(٢) اخترعها الصقلليون ، شرحه ، المرجع السابق .

(٣) اخترعها السريان ، أثيناوس ، المرجع السابق ، الكتاب الرابع ، الفصل ٩

(٤) اخترعها سافو (أثيناوس ، المرجع السابق ، الكتاب الرابع ، الفصل ٩) .

(٥) أو السطور المستقيم اخترعها إبيجون من أيركيا ، أثيناوس ، الكتاب الرابع ، الفصل ٢٥ أو لا
يمكن أن تكون هذه الآلة نوعاً من الجيتك (المارب) ؟ وقد كان إبيجون كذلك هو أول من مزج بين الجيتار
الآلات الوترية (زين الناي .) أثيناوس ، الكتاب الرابع عشر ، الفصل ٩ .

(٦) وقد اخترعها كذلك إبيجون ، أثيناوس ، المرجع السابق .

(٧) أى القيثارة ذات تسعة أوتار وقد اخترعها الآشوريون ، شرحه ، المرجع السابق .

(٨) وقد اخترعها تيراندر من جزيرة لسبوس ، أثيناوس ، الكتاب الرابع عشر ، الفصل التاسع .

(٩) بلين ، التاريخ الطبيعى ، الكتاب الرابع ، الفصل ٥٦ ؛ كليمانس السكندري ، المرجع السابق ،
الكتاب الأول ص ٣٧ ، ٣٨ .

(١٠) Clem. Alex. Paedag. lib II, pag. 164. (١٠)

(١١) انظر وصفنا للآلات الشرقية ، الباب الثالث ؛ عن الآلات الصاعدة (أو آلات الإنقياع) ، الدولة
الحديثة ، المجلد الأول ، ص ٩٧٦ (المجلد التاسع من الترجمة المعربة) .

كذلك فإن زيادة عدد الأوتار في القيثارة لا تعود لأبعد من قرنين قبل حرب طروادة ، أى بعد بضع سنوات من وجود هيجانيس ، ولم تكن القيثارة ذات الأوتار الأربعة التى اسمها الأغريق كذلك قيثارة عطار ، لبيتناها أورفيوس - دون جدال - إلا بعد عودته إلى اليونان قادمًا من مصر ، قاصداً أن يجعل منها مقابلة لفصول السنة (الأربعة) التى تنقسم إليها السنة في هذا البلد ، على غرار القيثارة المصرية ذات الأوتار الثلاثة عند المصريين ، والتى كان قد اخترعها عطار إشارة لفصول السنة الثلاثة في مصر : وتلك نتيجة ضرورية لما ينقله إلينا ديودور^(١) حين يقول بأن أورفيوس ، كى يحظى بإعجاب الأغريق ، قد استبدل بأسماء آلهة مصر أسماء بعض أبطال الاغريق القدماء ، وأنه أدخل ، بهذا الخصوص ، تجديدات وابتكارات على طقوس الاحتفالات الدينية التى للمصريين ، إذن فلا بد أنه قد فعل الشيء نفسه بخصوص القيثارة ، ولابد أنه قد أعطاها كذلك طابعاً إغريقياً ، حين ركب عليها أوتاراً أربعة ، وحين جعل كل واحدة من نغماتها الأربع تقابل واحداً من فصول السنة الأربعة ؛ وإن كنا لا نستطيع أن نعتقد في أنه - هو - مخترعها ، بل إننا نظن انها تستمد أصولها كذلك من آسيا .

وعندما نقرأ عند بويكا^(٢) Boece ، ان القيثارة لم تكن بعد قد زودت بأربعة أوتار وإن كرويه Croebe قد زودها بوتر خامس ثم زودها هيجانيس بالسادس .. اغ فإننا نجد أنفسنا أمام رواية تقدم لنا مفاجأة تاريخية تبعث على الصدمة ، حتى ليدرك المرء للوهلة الأولى أن هناك خطأ من جانب المؤلف أو بالأحرى من جانب ناسخه ، الذى قد نقل ولابد ، دون أن يدرك ذلك ، بضع كلمات من سطر لآخر ، وأحدث بذلك اضطراباً في الأسماء والأزمان .

إن من المستحيل أن يستطيع هيجانيس الذى عاش قبل قرنين من حرب طروادة إضافة وتر سادس إلى قيثارة كرويه الذى لم يكن قد جاء إلى الحياة إلا قبيل الفترة التى دمرت خلالها هذه المدينة ؛ إذن فمن الواجب علينا أن نعود بإضافة الوتر الرابع للقيثارة إلى القرن الذى سبق القرن الذى عاش فيه أورفيوس ، وهناك شواهد كثيرة تدل على أن هذا الابتكار قد تم على يد أولمپ نفسه ، وهو الذى علم الأغريق^(٣) - فيما

(١) تاريخ للكليات (سترابون) ، الكتاب الأول ، الفصل ٢٢ .

(٢) من الموسيقى DE MUSICA ، الكتاب الأول ، الفصل ٦ .

(٣) انظر ما سبق ، في البحث نفسه .

يقال — فن التوقيع على الآلات ، الوترية إذ هو قد اكتسب في ذلك صيتا ذا ثابعا^(١) ؛ فهو ، طبقا لما يقدمه مفسر أو شارح أريستوفان ، الذى وضع قوانين الجيتار والذى قام بتعليمها للإغريق ؛ وعلى هذا ، فحين نعرف ان ما كان يطلق عليه في هذا الفن اسم « قوانين » الموسيقى القديمة لم يكن شيئا آخر سوى المبادئ والقواعد التى كان على المرء طبقا لها أن يقوم بالاداء والعزف ، فإننا سندرك بسهولة أن أولمب حين أضاف وترًا جديدًا للقيثارة ، كان عليه ، في الوقت ذاته ، أن يصطنع مبادئ جديدة وقواعد جديدة تحكم طرق استخدامها ؛ ومع دورة الزمن أمكن كروبيه^(٢) أن يضيف وترًا آخر إلى القيثارة ؛ ومع ذلك فإذا حدث أنه لم يكن هو على قيد الحياة إلا قبيل حصار طروادة ، فسيكون من المرجح ، والحالة هذه ، أن وتر كروبيه هذا ما كان ليصبح الوتر الخامس ، الذى يحتمل أن تكون القيثارة قد حصلت عليه بالفعل في زمن سابق .

وإذا صدقنا ما يقوله عن ذلك باوسانياس Pausanias فإن أمفيون قد أضاف ثلاثة أوتار إلى الأوتار الأربعة التى كانت للقيثارة بمعنى ذلك ، إذا كان المقصود هنا هو أمفيون الأول ، ان القيثارة ذات السبعة أوتار قد عرفت بدءًا من العام ١٤١٧ قبل العصر المسيحي ، أى في القرن نفسه الذى عاش فيه هيجانيس وكذلك في الفترة التى يمكن أن يكون ابنه مارسيا قد عاش فيها ؛ أما حين لا ننسب هذا الابتكار إلا لأمفيون الثانى فسوف تعود أقدمية هذه القيثارة إلى العام ١٢٢٦ ق . م^(٣) ، وهو ما يرجح أن تكون القيثارة ذات الأوتار الأربعة قد عرفت بالفعل قبل وجود أورفيوس . إذن فقد كنا نقف على أرض صلبة عندما انتابنا الشك في أن تكون هذه القيثارة قد تم ابتكارها على يد الأخير ، وحين ظننا أنها تستمد أصولها من آسيا ، كما أننا لم نبتعد كثيرًا عن الصواب حين نسبنا هذه القيثارة إلى أولمب الذى ابتكر قوانين الجيتار .

قد لا نستطيع أن نحدد ، على وجه الدقة الصارمة ، الفترة التى أدخلت فيها القيثارة ذات الأوتار السبعة إلى اليونان ، لكننا نستطيع أن نخلص إلى أنها لم تحظ هناك بالقبول إلا بعد قرون عدة من اختراعها في آسيا ؛ ولقد سميت هذه القيثارة كذلك

(١) Remarques sur le Dialogue de Plutarque touchant la musique, art. XXXX Mém. de l'Acad. des inscriptions et belles- lettres, tom. X, pag. 254 et suiv.

(٢) Graeciae Descriptio, lib IX, de Boetica, pag. 550, Hanovine, 1613, in- fol.

(٣) ولى التوقيع فإن هذا النوع من القيثارات قد عرفه هوميروس الذى عاش فيها من هذه الفترة .

بقيثارة عطار ، ربما لأنهم قد جعلوا منها رمزا فلكيا بأن أقاموا رابطة بين كل واحدة من نعماتها السبع وبين واحدة من الكواكب السبعة . ولقد كان هوميروس هو أول ، أو على نحو أدق ، هو أقدم مؤلف عرفناه يحدّثنا عن هذا النوع من القيثارات ، حين وصف هذه الآلة الموسيقية^(١) وتحدّث عن المغامرة التي أدت إلى نسبة اختراعها إلى عطار ، فقد جاءت فكرة هذه القيثارة إلى الإله حين رأى سلحفاة تقبل نحوه^(٢) وحين أعجب بهذه الفكرة أَمْسَكَ بالحيوان على الفور ، وأفرغ صدقته من جسده وغطاها بجلد ، وثبت عليها رافعة وقنطرة لتشد الأوتار السبعة التي وضعها عليها ، وهكذا نشأت قيثارة جيدة الصنع . إن هوميروس لم يفعل ، بإعطائه لهذه الآلة أصلا مقدسا ، سوى ما كان قد فعله الشعراء الأولون من قبله ، كذلك فقد كان كل من المصريين والأغريق يكتون لقيثارتهم من صنع عطار تبجيلا دينيا ، وحين أراد الشعراء أن يحملوهم على تبنى آلات جديدة من هذا النوع ، فقد تحم على هؤلاء الشعراء النهاية ، كى يدفَعوا وسأوسهم - أى وسأوس المصريين والأغريق - أن يقربوها إليهم باعتبارها قيثارات من صنع عطار : عندئذ كانوا يفسرون الأمر متخيلين أنه قد تم على هذا النحو ، وهنا فقط كان كل قلق أو تردد يتبدد ؛ ولم يكن القوم ليتخذوا مثل هذه الاحتياطات جميعها ما لم يكونوا يخشون الرأى العام ، والقوانين نفسها ، التي كانت تلفظ وتذنين كل بدعة من هذا النوع .

وطبقا لظواهر الأمور فلم يكن يتساع في هذه الخدعة من جانب الشعراء إلا لكي لا يبدو القوم خارقين للأنظمة والمؤسسات بالغة القوة ، وإلا لكي يتم تخلق ومسايرة مشاعر وأفكار الرجل العادى ، الذى لم يشأ أحد أن ينأى به عن أفكاره الدينية ، خوفا من أن ينفصل في الوقت نفسه عن مبادئ ديناته ، وعن مبادئ الأخلاقيات العامة ، ولكن الشعراء والفلاسفة كانوا يعرفون على الدوام أين يقفون وماذا يعنى ما يقولون ؛ فترباندر Terpander كان يعرف جيدا أن هذه القيثارة ذات الأوتار

(١) نشيد إلى مركوريوس (عطار) .

(٢) قدم فيلوستر تروس بنوه ، في لوحاته ، وصفا لهذه الآلة التي اخترعها عطار ، وإن كان آخرون يكتون أنه حدث أن ارتطمت قدم عطار بجسد ميت وجاف لسلحفاة تركها النبل على الشاطئ بعد انغماره ، وهو الذى نجاه بها إلى هذا المكان عند قبضه ، وإذ أدى لظفامه بها إلى حدوث وثن صادر عن أممائها ، فقد استلهم عطار من ذلك فكرة صنع قيثارته منها .

السبعة ليست أول قيثارة مخترع ، كما لم يكن مجهول ان هذه القيثارة قد حلت محل أخرى أكثر بساطة ، هي القيثارة ذات الأربعة أوتار ؛ ونقدم برهاننا على ذلك هذين البيتين من شعره ، يوردهما إقليدس في مقدمته عن الهارموني أو التناغم^(١) :

غير أننا بعد أن نلذنا الأنشودة ذات الصوت الرباعي ؛

سوف نشهد بعد ذلك أناشيد جديدة على القيثارة ذات الأوتار السبعة .

وواضح من هذين البيتين أن الإغريق كانوا قد هجروا القيثارة ذات الأوتار الأربعة ، تلك التي كانت تستخدم في ذلك الوقت في ضبط الغناء ، كى تحمل عملها القيثارة ذات الأوتار السبعة التي أتاحت للموسيقى - الشاعر ، حين منحته سهولة في تنويع طبقة الصوت وزيادة في مدى تنغماته لأبعد مما كان يستطيع من قبل ، دافعا قويا لتأليف أغنيات وأناشيد جديدة ؛ ومع ذلك فإن علينا أن نستعري الانتباه إلى أن هذه القيثارة لم تكن تستخدم في الإبهالات الدينية التي تؤدي في أيام الأعياد ، وبصفة خاصة الاحتفال الذي يقام عند اكتمال بدر الربيع ، على شرف أبوللون الكارى^(٢) .

وبرغم أن القيثارة ذات الأوتار العشرة قد عرفت في آسيا وحظيت باحترام كبير من جانب العبريين منذ القرن العاشر قبل الميلاد ، فيبدو مع ذلك أنها كانت لا تزال مجهولة لمدة بلغت ثلاثة قرون إلى ما بعد هذا التاريخ في بلاد اليونان ؛ أى إلى الفترة التي كان يعيش فيها تراندر ؛ ذلك أن هذا الشاعر لا يتحدث عن القيثارة ذات الأوتار السبعة إلا كنوع جديد من القيثارات حل حديثا محل القيثارة ذات الأوتار الأربعة ؛ ومن هنا نستطيع الافتراض بأن هوميروس ، الذي وضع أسطورة اكتشاف عطارده لهذه القيثارة ، كان هو نفسه - ربما - مخترعها ، اللهم إذا لم يكن قد سبق ابتكارها من قبل على يد أمفيون ، أما بخصوص القيثارة ذات الأوتار العشرة فإن أقدم

(١) في المصور القديمة ، مؤلفي الموسيقى السبعة ، المجلد الأول ، ص ١٩ .

(٢) كثير من الشعراء

يتخذون بك على القيثارة ذات الأوتار السبعة ،

وكذلك يتخذون عليك ويحشدونك في أناشيد التي لا تعرف على القيثارة ،

عندما تعود من جديد دورة ذلك الوقت

من الشهر على أسبيلة في مهرجان أبوللون

ويظل الاحتفال بها طول الليل ، عندما يكون القمر بديرا .

شاعر تحدث عنها هو أيون Ion الذى عاش فى نحو القرن الخامس قبل الميلاد ؛
كذلك فقد كان هذا الشاعر يونانيا من إيفيزا فى آسيا الصغرى وهو يقدم لنا القيثارة
ذات الأوتار العشرة باعتبارها قد حلت محل القيثارة سباعية الأوتار ، فى هذه الأبيات
من شعره :

إنك تأتين فى المرتبة العاشرة

فكما يتعلق باتفاق (انسجام) اللحن الثلاثى للهارمونية ،
فجميع الاغريق قد كانوا - قبل القيثارة ذات الأوتار الإثنى عشر ،
يغنون أناشيدهم على القيثارة ذات الأوتار السبعة ،
التي كانت نادرا ما تهج ربة العشق .

ولا يستطيع المرء أن يشك فى أن كل هذه الابتكارات قد انتقلت إلى مصر
وعرفت فيها بمجرد أن وجدت لنفسها إلى هناك سبيلا ؛ ومع ذلك فينبغى أن نكون
على يقين أنها قد وصلت إلى هناك متأخرة عنها فى أى مكان آخر ، طبقا لكل
الأسباب التي سقناها حتى الآن ، فالعقبات التي كانت تعترض توغلها إلى هناك
كان لابد لها أن تضعف تدريجيا ثم ينتهى بها الأمر أن تنقشع كلية ، مع فقدان القوانين
القديمة لهذه البلاد لقوتها وسلطتها ، ومع إفساح التقاليد القديمة مكانها لتقاليد
جديدة ، وفى الواقع فإن المرء يرى آلات موسيقية من كل هذه الأنواع مرسومة
ومنقوشة فوق جدران المنشآت القديمة فى مصر ، ويراها المرء بين يدي أشخاص يبدو
من مظهرهم أنهم كهان مصريون ، كما نجد بها بالمثل بين أيدي شخصيات أو آلهة
رمزيين ، وهم فى هيئة العازف : اذن فقد كانت هذه تستخدم ليس فقط فى
الاحتفالات المدنية أو السياسية ، بل كذلك فى الحفلات الدينية ، ذلك أننا لا نسمى
لاستبعاد الحجج أو الأسباب التي تنهض ضد رأينا ، بل إننا نريد ، عكس ذلك ، أن
نضع القارئ فى وضع من يستطيع أن يحكم بنفسه طبقا لمعطيات الواقع .

ومع ذلك فسنظل على موقفنا من أننا لا نتصور أن يكون المصريون القدماء
قد أمكنهم أن يستخدموا هذه الآلات قبل زمن اختراعها فى آسيا ، فلم يكن يدخل
قط فى تقاليد وأخلاقيات هذا الشعب ، وفى مبادئه الدينية والسياسية الصارمة ، أن
تقبل هذه الأنواع من الآلات الموسيقية . وليس هناك ظلل لسبب فى أن يرموها على
جدران مقابرهم مشاهد مرح وطو عامين وقهرنات رياضية ورقصات الخ ، وإن يقدموا

في هذه الأماكن رسوما لرحلات صيد الطيور وللمواكب الجنائزية ، ولحفلات الميلاد وعمليات التحنيط وصيد السمك وأعمال الزراعة الخ بالشكل الذى نلاحظه في كهوف إيليتيا (الكاب) ؛ وأن يهملوا في الوقت نفسه تمثيل ذلك فوق جدران قصورهم وكذلك في المناسبات الأخرى التى تعد مناسبات سرور وجور ومتعة ؛ كان بالامكان ان يكون في هذا تنافر بالغ اللامعقولية من جانبهم ، وذلك حين يجمعون في أماكن الحداد والأحزان هذه أدوات ووسائل الرفاهية والتترف من كل نوع ، إلى جانب العبيد أو المجرمين الذين تعرضوا لوطأة التعذيب أو حكم عليهم بالموت ، وان يسموا هؤلاء وهم يعزفون على الآلات الموسيقية أمام الشخصيات الهامة ، وهو ما يراه المرء في مقابر الملوك ؛ إن هذه الللمعة تمثل شتاتا متنافرا بيعث على الصدمة الشديدة ، ويتعارض مع فكرة أن المصريين يتخونون لأنفسهم من مقارهم الأخيرة هذه دورا للنسيان والسلام والخصم الأبدى ؛ وإنه لمن المستحيل بشكل مطلق أن نوفق بين ذلك وبين الدقة الوسوسة التى كانت تحذو بهم أن يراعوا في كل شيء الحشمة واللباقة ، والنظام والانسجام ، وأن يلاحظوا بشكل بالغ الصرامة التوافق والتناغم حتى في الأشياء البالغة الصغر ، ولن يكون في ذلك بالتأكيد سوى اللامبالاة أو الاهدار لمبادئهم ، وهو أمر يستحق الإذانة إذ يؤدى إلى تنفيذ أشياء مماثلة .

ومع ذلك مرة أخرى ، فلماذا لا يكون المصريون الذين لفظوا بقدر كبير من الإزدراء استخدام الموسيقى المتنوعة وبالتالي استخدام الموسيقى الآلية ، قد استخدموها في الحفلات الجنائزية على وجه التحديد ، وليس في أية مناسبة أخرى أو ظرف آخر ؟ ذلك أنه يجدر بالملاحظة أن آلات الجنك (الهارب) التى يراها المرء مرسومة في إحدى مقابر الملوك ، في حين لا يلمح المرء أى صنف آخر من الآلات الموسيقية من هذا النوع في المقابر الأخريات ، قد زودت بعدد كبير من الأوتار . وعلى هذا ، فلماذا يقومون برسمها فوق جدران مقابرهم في حين أنهم قد استبعدوها من كل احتفالاتهم ومناسباتهم الحزينة ومن ضروب الغناء التى كانت تؤدى فيها ؟ ولماذا لا يستخدمها الكهان المصبريون لمصاحبة الأغنيات الجنائزية التى كانوا ينشدونها فوق مقبرة أوزيريس ، أو تلك التى كانوا يغنونها ، سواء عند موت ملوكهم أو عند موت أفراد من بينهم ؟ وكيف يتأتى أن ينسى كل من ديودور الصقلى وهيرودوت ، وهما يحداننا عن ضروب الغناء التى كانت تؤدى في هذه المناسبات أن يشيرا ، وكألما تم

الأمر بالتنسيق بينهما ، إلى الآلات الموسيقية التي كانت تصاحب هذه الأغنيات ؟ وأى اتفاق عجيب هذا الذى يمكن أن يقوم بين هذا العدد الكبير من المؤلفين القدماء ؟ فلقد زار مصر شعراء وفلاسفة الخ كثيرون منذ عصر هزئود ولم يشر أحد منهم ، مجرد إشارة ، إلى هذه الآلات الموسيقية ، عند المصريين ، وكيف يحدث أن يتفق كل هؤلاء الذين يتحدثون عن هذا الفن وبشكل إجماعى ، على النظر إلى هذه الابتكارات باعتبارها قد ابتكرت أصلا فى آسيا وعلى يد الآسيويين ؟ اننا لا نعرف وسيلة أخرى لحل كل هذه الصعوبات إلا تلك التى أخذنا بها : فهى توافق بين كل الوقائع وتجعل لنفسها دعما تقدمه شهادات التاريخ ، كما أنها فى الوقت نفسه تتوافق مع مسار الخطوات التى خطاها فن الموسيقى نحو التقدم .

ونحن حين نستعيد كل مرة ، تلك الفترة التى حصلت فيها أنواع الآلات الموسيقية المختلفة على بعض زيادة فى وسائل صنعها ، فإننا نضع كل امرئ فى وضع يمكنه من أن يحدد بطريقة دقيقة وموضوعية الأزمان التى كانت هذه الآلات فيها لا تزال مجهولة فى مصر ، وبالتالى تمكنه من تحديد الزمن الذى بدأت فيه الحالة الثانية لفن الموسيقى فى هذا البلد ، أى الفترة التى هجرت فيها - محاكاة للآسيويين - مبادئ الموسيقى التى كانت لا تشتمل إلا على الرشاقة والجمال وحيوية التعبير بالكلمات كى يكسب المصريون ، أكثر ، على دراسة الموسيقى الآلية ، التى سرعان ما اندججت ، وهى فن مصطنع محض ، بالفناء ، كما سنرى بعد قليل .

يتفق كل من فريكرات (السورى) Phérécrate^(١) وأريستوفان^(٢) ، وهما من شعراء الكوميديا ، وكذلك أفلاطون الفيلسوف^(٣) ، وهم الثلاثة متعاصرون ، على نسبة كل الابتكارات الموسيقية التى أدخلت إلى اليونان إلى نحو قرن أو قرنين قبل مجيئهم (وهو

(١) بلوتارك ، حوار حول الموسيقى القديمة ، ص ٦٦٥ .

(٢) مسرحية الحب ، الفصل ٣ ، المشهد ٣ .

ونحن من جانبنا نأسف ، من أننا لم نضع هنا تحت بصير القارئ النصص التى نشر إلينا من أفلاطون وأريستوفان ، وبلوتارك ، خشية من جانبنا أن يعيب ذلك القارئ بالآتيك ، وإن كانت هذه النصص بالغة الأهمية وضعها رجال شغفوا بالتعرف على حالة الموسيقى القديمة .

(٣) القوانين ، الكتاب الثالث ؛ بلوتارك ، لمرجع السابق ؛ وكذلك أحاديث المائدة ، الكتاب الخامس ،

السؤال الثانى (أو القضية الثانية) .

زمن يتفق مع الزمن الذى فتح فيه قميز مصر) ، وكذلك على نسبة الاضطرابات التى أفسدت هذا الفن إلى عدم كفاية القوانين الجديدة التى تم وضعها بعد أن تم تغيير الحكومة القديمة التى كانت تقوم على المخطط المصرى ، تلك التى كانت تعيش قبلهم بنحو أربعمئة عام ، ويشكو ثلاثهم بمرارة من أن القوم هناك لم يتحفظوا بالقوانين التى كانت تردع كل أمور الخلاعة والفسق وكل البدع وتقصصها عن فن الموسيقى ؛ إذن فهنا هى نفس الأسباب تؤدى هنا إلى نفس النتائج كما حدث فى مصر حين غير الفرس المشبهون بكل الابتكارات التى كانت تلفت هذا الفن ، حكومتها القديمة بعد أن فضوها .

أما الشخص الذى أصاب الفناء ، طبقا لأقوال القدماء ، بأكثر الأضرار خطورة ومباشرة فهو ميلانيبيديس Melanippide^(١) مما جعل فكرى كريس^(٢) فى إحدى كوميدياته ، يظهر الموسيقى فى ثوب امرأة ممزقة الجسد بفعل ما كانت تلقاه على يد الموسيقيين ، وهن شاكيات بصفة خاصة من أن ميلانيبيد قد جعل منها ، بعزفه على قيثارة ذات اثني عشر وترارخوة ، سقيمة ، خائرة القوى ، ومع ذلك فقد رأينا قيثارات تحمل أوتارا أكبر عددا من ذلك مرسومة فى واحدة من مقابر ملوك مصر : فهل يقال ان القدماء المصريين كانوا أقل تشددا وأكثر تسامحا عما كان عليه الإغريق بخصوص الموسيقى ؟ لكن شهادة أفلاطون تقوض هذا الزعم . إذن فعلينا بالضرورة أن نضع كل الآلات الموسيقية من هذا النوع ، فى الحالة الثانية للموسيقى فى مصر .

وعلىنا كذلك دون شك ، على غرار ما فعل أفلاطون ، أن ننسب الانحرافات التى أصابت الموسيقى إلى الشعراء^(٣) ، وبخاصة هؤلاء الذين جعلوا الفناء يفقد وقاره النبيل ، حين بات جل همهم ان يدخلوا السرور على قلوب العامة بدلا من أن يتولوا مسئولية تعليمهم . وهكذا فعندما غير ثيسبيس^(٤) Thespiis أو شخص آخر قبله^(٥)

(١) عاش ميلانيبيديس قبل ميلاد المسيح بأربعمئة وستين عاما ، وبعد فتح مصر على يد قميز بأكثر من نصف قرن .

(٢) بلوتارك ، للرجع السابق .

(٣) نكرر أن أفلاطون يقصد بهذه الكلمة المؤلفين على وجه الإطلاق ، الذين كانوا هم ، فى الوقت نفسه شعراء وموسيقيين

(٤) تألق ثيسبيس فى العام ٥٣٦ ق . م .

(٥) يميزنا أفلاطون عند قرب نهاية مقالته المعنونة مينوس Minos أن التراجيديات كانت بالغة القدم فى =

الديتيروامبه وهى الأشعار الدينية التى كانت تؤدى أصلا للاحتفالات مولد باخوس^(١) إلى هزليات شعبية ، فقد أصبح لزاما عليه أن يحل محل الأغنيات الوقورة لهذا العيد أغاني أكثر خفة ، من شأنها أن تسرى عن العامة ! وحيث لم تكن هذه الأغنيات الأخيرة سوى تحريف أو محاكاة ساخرة للأغاني الأولى ، حتى أصبحت هذه هزلية تبعث على الضحك ، فإن الموسيقيين الذين كانوا يؤدونها لم يستطيعوها إلا أن يستبجحوا لأنفسهم كل ما عن لهم من ضروب الخلاعة ؛ ومن هنا جاءت كل المساوئ التى انزلت إلى هذا الفن كذلك فقد وجهت التهم إلى فينيسياس Cinésias وفينيس Phrynus وتيموثيه Timothée على لسان السيدة « الموسيقى » فى كوميديا فريكويس بأنهم قد أهانوها : أما الأول وهو موسيقى زنديق ماجن^(٢) فقد زاد من الاضطراب

أثينا ، وأنها قد نشأت منذ ما قبل عصر تيسيس وفينيك Phrynique ؛ ويضيف بأنه إذا ما أهد إجراء بحث عن ذلك ، فسوف نجد أنها قد وجدت قبل تأسيس مدينة أثينا ، وأنها كانت نوعا من الشعر الذى يدخل الهجة كثيرا على قلوب الناس ؛ أما أرسطو فى كتابه فن الشعر أو البوطيقا فيظن أن التراجيديا قد جاءت عن نوع من الشعر يسمى الديتيروامبه أى قصائد المدح للخال فيه ؛ وسوف نكتشف عندما نتصدى للضروب المختلفة من الغناء والأشعار عند المصريين القدماء أن قصائد المدح المبالغ فيه من أصل مصرى ، بل ان الاسم الذى يطلق عليها هو نفسه اسم مصرى .

(١) أفلاطون ، القوانين ، الكتاب الثالث .

وقد كان باخوس عند الاغريق هو نفسه الآله المصرى المعروف فى مصر باسم أوزيريس ؛ ولم يكن هذا الإله الذى نقل أوريوس عبادته إلى اليونان ، بعد أن غير اسمه ، طبقا لما يحيزوا به ديودور الصقل ، فى مكتبته التاريخية ، الكتاب الأول ، الفصل ٣٣ ، وكذلك لاكتانس فى كتابه عن الديانات الزائفة Falsa Religione ، الكتاب الأول ، الفصل ٢٢ - لم يكن شيئا آخر سوى إله رمزي يمثل مبدأ الخصبة .

(٢) انظر :

Mémoires de l'Académie des inscriptions et des belles- lettres, tom. XV, in 40, p. 343

ويبدو أن أفلاطون ، هو أيضا ، لم يكن له رأى عجب لقيتيسياس ، إذ يقول على لسان سقراط فى محاورته جورجياس :

« هل تظن أن قينيسياس بن فيليس يحمه كثيرا أن تؤدى أغنياته إلى الأخذ بيد سامعيا نحو الأفضل لم أنه لا يهدف لشئ آخر سوى أن تتال أغانيه اصحاب جمهور مستمعيه ؟ »

ثم يتحدث عنه أفلاطون فى مكان آخر باعتباره رجلا سوء الخلق .

أما أتيابويس فى مؤلفه :

Delphi, fib XXII, cap. B, pag. 551

فيصور قينيسياس على أنه رجل فاسد ومؤلف خطر .

الذى أدخله ميلانبيديس من قبل في فن الموسيقى ، عن طريق الزخارف والحواشي التى أنقل بها من جديد كاهل اللحن ؛ اما فيزيوس^(١) ، فقد كان أكثر جبرية من كل السابقين عليه ، فقد نجاسر على تخيل تكوينات جديدة من النغمات ، وتعتقدات جديدة ، وتغييرات في طبقات الصوت شوهت من الطابع المبدئ للموسيقى ؛ ثم جاء بعد ذلك تيموثيه يزايد على سابقه وليزيد الطين بلة في انحدار الفن ؛ ولهذا فقد أدين في اسبارطة بحكم يتفق بشكل مطلق مع مبادئ المصريين ، حكم كانت حيثياته أنه قد علم الأطفال ، الذى عليه أن يعلمهم ، موسيقى مزدحة الأنغام لحد مبالغ فيه ، مما جعلهم يفقدون الاعتدال الذى توحى به الفضيلة ، وأنه أجل النوع الكروماتيكي ، وهو رغو بطبعه ، محل التناغم (الهارمونى) البسيط الذى كان - هو - قد تعلمه .

ولا يدع هذا الحكم الذى يصدر ضد موسيقى آسيوى^(٢) ، كما لا تدع السخرية والتحكم اللذين جاءا في الكوميديات التى أشرنا للتو إليها ، الفرصة لتسرب أى شكوك لا عن نوع الموسيقى التى كان المصريون يعدون استعمالها خطرا على الأخلاق ، ولا عن موطن أصلها ولا عن سبب فسادها ؛ ويستطيع المرء أن يرى بوضوح أنها كانت موسيقى مزدحة الأنغام ، رخوة وأن فسادها صادر عن المساواة التى كان القوم يحدوثونها في آسيا الصغرى ، بسبب ما كانوا يذلولونه من جهد هناك سميا وراء زيادة الأنغام زيادة مضاعفة ، وأثقال كاهل اللحن بالزخارف والحواشي حيث تزدحم الأنغام مما يؤدي إلى إزهاق روح الفن وجفاف ينابيعه ، ومعنى آخر فإن ما حدث في اسبارطة كان ينبغي له أيضا أن يحدث في مصر ، كل مرة يحاول فيها الآسيويون أن ينقلوا إليها موسيقاهم من قبل أن يسعروا عليها الفرس ؛ ومع ذلك ، فبمجرد أن أصبح هؤلاء الفرس سادة لها فإن شيئا لم

(١) ظلت طريقة فيزيوس عمدة لوقت طويل في مدرس أثينا ، انظر :

أريستوفان ، السخبة ، الفصل الثالث ؛ المشهد الثالث الأبيات ٩ - ١٣

وتحدثت أريستوفان هذا كثيرا عن قتيبياس فيزيوس ولكنه لا يذكرها مرة واحدة بالخير .

(٢) تألق تيموثيه في العام ٢٥٧ ق م ؛ وكان يتنمى إلى مدينة ميليه Millet في أوريا ، وهي منطقة في آسيا الصغرى ، حيث الأخلاق في أكثر حالاتها انحلالا وتفسخا ، وتحدثت ديومستين Demosthenes باحتقار شديد عن هؤلاء الأقوام في خطبه عن حكومة الجمهورية . ويطلق أسخيلوس على الأخلاق الأوربية اسم الأخقيات الباعثة على الكتابة للدولة للدموع ، أى الباعثة على البكاء . Philodotus

يجل دون أن تنتشر في أرجائها هذه الموسيقى الخطرة ، بفعل التدهور الذى اعترى الفن ، وفى واقع الأمر فإنها بمرور الأيام قد انتشرت هناك بسرعة أكبر كثيرا من تلك التى انتشرت بها فى اليونان . وبلا ريب فقد كان الناي من بين أولى الآلات الموسيقية التى أدخلت إلى مصر ، وهى الآلة التى يتحدث عنها هيرودوت فى كتابه الثانى من تاريخه عندما يقول : كانت السيدات فى أعياد باخوس يذهبن من قرية لأخرى ، ينشدن مدائح لهذا الآلهة ، أو حين يصف العيد الذى كان يقام فى بوباسطة على شرف ديانا ، والذى كان الناس يتوجهون إليه من كل صوب عن طريق النيل . بالقوارب ، رجالا ونساء ، كلهم معا فالبعض يثنون ، يصفقون أو يدقون بأيديهم ، والبعض الآخر يعزفون على الناي^(١) ؛ أما النسوة فكان يؤرجحن الجلاجل .

إن هيرودوت هنا لا يتحدث عن أمور علم بها عن طريق النقل والرواية ، وإنما كان يتحدث عما رآه رأى العين . ولابد لنا أن نلاحظ بهذا الخصوص أنه لم يكن قد مضى بعد قرن من الزمان على دخول الفرس مصر لأول مرة ، وعلى حكمهم لها ، عندما كان هذا الرحالة يجوب هذه السجلا ، ويعنى آخر ، فقد كان لابد من مرور كل هذا الوقت على الأقل حتى يتمكن المصريون من أن يحسموا أمرهم فى أن يتقبلوا استخدام الناي فى احتفالاتهم الدينية وأن يصبحوا أغنياتهم بالآلة كانت بسيطة للغاية ، وبلا ثقب لتعيين ملامسها ، مع أنها كانت من قبل معروفة لهم ، وإن كانت لها وجهة أخرى . وإذا كانت الجنتك أو القيثارات المزودة بعدد كبير من الأوتار قد حظيت بالقبول من جانبهم فى ذلك الوقت ، فما لا شك فيه أنهم لم يستخدموها لمصاحبة أغنياتهم والأعياد ، كما أن هيرودوت لم يورد عنها أية إشارة ، على النحو الذى أشار به إلى الناي الذى انتهينا من الحديث عنه ؛ وهذا دليل لنا كذلك على أن هذا النوع من الآلات الوترية التى نجدها محفورة أو منقوشة فوق جدران المنشآت القديمة فى مصر لا يمكنها أن تغدو من نتاج الحالة الأولى للموسيقى فى هذا البلد ، بل هى تنتمى ، عكس ذلك ، إلى الحالة الثانية .

(١) فى ذلك الوقت ، كانت تصنع نايات بالغة الصخامة من سيقان اللوتس الذى ينمو بوفرة فى ليبيا كما نعرفنا بذلك شارح أو الملحق على أعمال يوليوس فى الكلمات *lavinia* أى الخمرات الخس (أكست ، البتيان ٣٤٦ و ٣٤٧) والتي يفسرها على هذا النحو : وكانت النايات تصنع من سيقان اللوتس الذى ينمو فى ليبيا على شواطئ نهر تريتون هناك .

ومع ذلك فقد توقف اضطراب تقدم الموسيقى الآلية في مصر ، مع طرد
الفرس ، بعد نحو ثلاثين عاما من الفترة التي عالجناها ؛ فحين استعاد المصريون
بلادهم إلى حوزتهم ، فقد عادوا إلى تثبيت النظم القديمة للأمور بها ؛ ورغم ذلك ،
فحيث لم يقدر هؤلاء أن يحتفظوا بالأمر هناك لأكثر من ستين عاما وبضعة أعوام ،
وحيث قد انتزعها الفرس منهم مرة ثانية لتأني نهايتهم بعد ذلك بتسع عشرة سنة ، على
يد الاسكندر الذي ترك حكم مصر للبطالة ؛ وحيث اضطر هؤلاء البطالة ، بعد
ثلاثمائة عام إلى التخلي عنها لأغسطس ، الذي قلص مصر في النهاية إلى إقليم روماني ،
فإن طول الزمن ، وكذا التعود على أخلاقيات جديدة ، كل ذلك قد عفا كلية ، على
طول المدى ، من عقل هذه الأمة الاحترام حتى لمجرد ذكرى مبادئهم القديمة ، فبدأ
الناس يتذوقون تلك الموسيقى التي لفظوها في الماضي ، وأكبوا عليها هم أنفسهم بقدر
كبير من النجاح يضارعه قدر مماثل من التأجيج والحماسة ، وأحرزوا فيها خطوات من
التقدم حتى أنهم سرعان ما تفوقوا بمهارتهم فيها على كل الشعوب الأخرى^(١) ، وكان
السكندريون على وجه الخصوص ، وبصفة عامة ، مدرين على ذلك ، حتى ان الرجل
من أدنى طبقات الشعب ، ذلك الذي لا يعرف كيف يكتب اسمه ، كان يستطيع أن
يضع يده على أدنى خطأ يمكن أن يأتيه أى واحد ، سوله عند التوقيع على الجنك
أو عند العزف على الناي^(٢) . ولقد بلغ فن العزف على الناي في مدينة الاسكندرية
درجة من الاتقان لحد أن بات العازفون السكندريون مطلوبين ، يستدعون إلى كل
مكان ؛ وكانت السعادة تملك الناس حين يستحذون على واحد من هؤلاء ، ولم
يكن أحد يرى في الأجر الذى يدفع لهم أجرا غاليا ومبالغا في غلوه لدرجة تتجاوز
الحدود ، كما أن شهرتهم وأجسادهم كانت من الأمور التي احتفى بها الشعراء .

لم يكتف البطالة بتشجيع ورعاية هذا الفن بأكثر الأساليب دوبا وضجيجا ،
ولكنهم طمحووا كذلك ان يبرزوا هم أنفسهم فيه ؛ ولم يكن آخر ملوكهم ليستشعر
أدنى حجل من أن يظهر بين الناس بملابس تشبه ما يرتديه عازفو الناي ، كى يرهن
على ما تربطه هؤلاء من صلة وعلى مكانته كمازف بينهم . كان هو نفسه ذلك الملك

Athen. Deipn. lib IV, pag. 167, E.F (١)

ID. ibid (٢)

الذى يقول عنه سترابون في جغرافيته^(١) : « بخلاف دعاة هذا الملك وفسوقه ، فقد تعلق بصفة خاصة بالعزف على الناي ، وبلغ به الخيلاء والغرور حد أنه لم يكن يتجمل من أن ينظم داخل بلاطه مباريات في ذلك ، وأن يتنافس المتبارين الآخرين على الفوز فيها » . ومن هنا جاءت كنيته فوتنجيوس أى الزمار التى أطلقها عليه المصريون . ازدراء ، ومن هنا كذلك جاءت كنيته أوليتيس أى نافخ الناي التى ألصقها به الاخريق .

منذ ذلك الوقت والمصريون لا يقبلون فقط على استخدام الآلات الموسيقية ، بل إنهم كذلك يبدعون فيها ويلعبون فيها أعلى درجات النضج ، وهنا لم يعد يتحتم أن تبور في نفوسهم المواجس ضد استخدامها لتصاحب أغنياتهم الدينية ، وهو الأمر الذى يؤكد لنا كذلك الكثير من مؤرخى القرون الأخيرة من العصور القديمة ؛ فيلاحظ سترابون^(٢) أنهم كانوا يعبدون أوزيريس في أيبندوس ، ومع ذلك فلم يكن مسموحا في معبده ، لا لمن أو منشد ولا لعازف ناي ولا لموقع على آلة وترية أن يقدم فنه عند تقديم القرابين^(٣) ، عكس ما يحدث بخصوص الآلهة الأخرى ، أما أبوليه Apulée فيخبرنا في الوصف الذى يقدمه عن عظمة وأبهة إيزيس^(٤) ان العازفين على الناي اخصصين للإله سيرابيس ، كانوا يكررون على ألاتهم المشية نحو الأذن اليمنى بعض ألحان اعتادوا على عزفها بالمعابد . ويورد كلوديان^(٥) Claudian انه عند موت العجل أيس ، كانت شواطىء النيل تهتر بفعل ضجة المظاهر وكان الناي المصرى يضبط إيقاع الأغنيات التى يوجهها الناس إلى إيزيس في جزيرة فاروس . ولسوف تكون لدينا شهادات أخرى لابد من ذكرها

Lib. XVII, pag. 923. (١)

Geogr. lib. XVII, pag. 941 (٢)

وقد كرر ألكساندر دالكساندر Alexandre d'Alexandre

(Genial, Dêir, lib IV, cap. 17)

كلمة بكلمة ما نذكره هنا نقلا عن سترابون ، فيما عدا أنه قد أجل مدينة ممفيس محل مدينة أيبندوس . فهل ياترى هو خطأ من المؤلف ؟ أم الشئ نفسه كان يحدث بالمثل في كل من أيبندوس وممفيس ؟

(٣) وهنا يتفق لحد كاف مع فتوة عند يوريليس سبق أن أوردناها في المائش رقم ٨٧ .

Metam. lib II. (٤)

De IV cons Honor. pan. V. 625 et seqq. (٥)

لو كان الأمر يتصل بالدقوف والمزاهر والجلجل أو الأجراس الصغيرة لكننا لا نتحدث هنا إلا عن الآلات الخاصة بالتلحين (ميلودى) ، وليس عن الآلات الصاخبة ، فقد كانت هذه هى أولى الآلات التى ابتكرت وأولى الوسائل التى استخدمت ؛ ولقد استخدمت منذ أقدم العصور لضبط حركات الرقص والتمثيل الصامت وإرشاد حركات الأيقاع فى المعابد أو الأماكن الأخرى ، أو لضد طيفون وإبعاده عن مكان العبادة ، ولهذا الدافع الأخير كذلك كانت تستخدم هذه الآلات فى بعض الأحيان لمراعاة أوزان الأغنيات التى توجه إلى الآلهة .

ولعل الآن قد آن هنا كى نضع كل ما أخبرنا به الشعراء والفلاسفة القدامى ، مما يتعلق بالحالة الثانية لفن الموسيقى فى مصر ؛ ولكننا قد توسعنا بالفعل كثيرا حول أسباب ونتائج هذه الفترة الأخيرة من حياة الفن ، ذلك أن الوقائع التى نستطيع أن نوردنا الآن معروفة من كل العلماء ، وسوف تمتد هذه المناقشة وتطول دون عائد ، وهى التى كنا نود لو نختصرها ، إذا ما بدا لنا ألا مناص من أن ندخل فى بعض التفاصيل التى ظلت حتى هذه اللحظة مهملة من جانب الذين أكبوأ على بحوث تناول الموسيقى القديمة ، وذلك لتبديد التعارض الظاهرى الذى قد يبدو ماثلا لبعض الأشخاص ضد الرأى الذى أفضت بنا هذه المناقشة لكى نعتقه .

لقد كانت القضية التى علينا أن نتصدى لحلها بالغة التعقيد ؛ كان الأمر يتعلق بأن نبرهن على أن المصريين القدماء قد كانت لديهم موسيقى ، وأن هذه الموسيقى قد تأسست على مبادئ تؤكد سماعتهم ؛ وإن ما نحوه من هذا الفن كان غريبا عليهم ومضادا لمبادئهم ، وأن هذه الموسيقى الآلية ، الزاخرة بالأنغام قد نشأت وترعرعت فى آسيا ، وأنها لم تستطع أن تنفذ إلى مصر بسهولة قبل أن تفتح هذه البلاد على يد قبيز ، وإن خطوات تقدمها منذ ذلك الوقت قد تعثرت أو توقفت ، لتطور فجأة بعد ذلك وبسرعة مذهلة . وفى غيبة البراهين المباشرة التى تؤكد أن الموسيقى الآلية كانت مجهولة من المصريين ، فإننا قد أقمنا أحكامنا على صمت كل المؤلفين القدامى عن ذكر الآلات الموسيقية عندما كانت تواتهم الفرصة للحديث عن موسيقى هذا الشعب ، وعن الحالة التى كان عليها هذا الفن لدى العبريين عند خروجهم من مصر ، وحتى نكون لأنفسنا فكرة عن العقبات التى حالت لوقت طويل دون نفاذ أى نوع من الابتكارات المتعلقة بالآلات الموسيقية ، فقد اتخذنا ، كوسيلة

للمقارنة ، تلك المقاومة الحادة والعنيفة التي جابهها بها الاغريق الأقدمون ، الذين كانت تتطابق مؤسساتهم الدينية وأنظمتهم السياسية ، وكذلك أخلاقياتهم للدرجة كبيرة ، مع نظائرها عند المصريين ؛ ولقد بتنا على يقين من أن هذه الابتكارات قد جويت في اليونان بأقصى قدر من التشدد الصارم ، فعوقب المبتكرون ، ثم تأكد لنا بعد ذلك ، بفعل حقائق ملموسة ، أن الموسيقى الآلية قد مضت من آسيا إلى اليونان ثم إلى مصر ، وأنها هناك ، قد شوهت الطابع الأول للفن .

إننا لم ننظر لعملنا باعتباره عملا من أعمال الفضول ، فلقد جهدنا لكي نستخلص منه كل النتائج التي نحوز - فيما بدا لنا - بعض أهمية ، سواء فيما يتصل بمسيرة الفن أو فيما يمس مصالح المجتمع ، ولسوف نكون قد بلغنا غايتنا المنشودة لو أننا قد نجحنا في أن ندلل وأن نقنع أنه بقدر ما تستقر الموسيقى في الاتجاه الأول الذي تحددها بفعل الطبيعة ، بقدر ما تقترب - هي - من مبادئ اللغة ، وبقدر ما تتجه نحو نضج حقيقي وتحدث أثارا سعيدة ، وهو شأنها في الأزمان القديمة ؛ وأنها ، على العكس ، حين تتخذ مسارا معاكسا ، من يكون بمقدورها إلا أن تتحلل ، وإن تصبح فوق ذلك ، ضارة مؤذية ؛ وهكذا تظل الموسيقى على احترامها طالما تظل تحتفظ بطابعها الأول ، أى بالتعبير الحى والحقيقى الذى لألحانها البليغة ، تلك التى تتغلغل حتى مكنن الروح ، وطالما ظلت تمارس على القلب والوجدان سطوتها : هكذا كانت في الواقع ، وكما رأينا ، موسيقى كل الشعوب القديمة في حالتهم الأولى ، ولعلها هي كذلك أكمل أطوارهم الحضارية ، وهي تلك الحالة التى اكتفوا فيها بالرواية الشفهية المغناة ؛ ولكن حين اكتفى فن الموسيقى بأن يتملق مشاعر حسية خالصة تصدر عن لذة غامضة ومصطنعة ، وحين أصبحت الموسيقى مشاعا مباحا لكل نزوة يأتى بها ذوق منحل ، فقد غدت شبيبة بتلك النسوة العاهرات التى لا تحظى بإعجاب غير المنحليين في الوقت الذى يوحين فيه بأعمق قدر من الاحتقار من جانب الشرفاء : لم تعد الموسيقى تلقى التقدير إلا من جانب أمراء الشعوب الفاسدين ؛ على هذا النحو كان أواخر البطالمة وبصفة خاصة ذلك الذى أطلق عليه هزواً وسخرية اسم فونتيجيوس و أوليتيس أى : الزمار . وعلى النحو نفسه كان السكندريون ؛ ثم جاء على هذا المنوال بعض القياصرة الرومان وبصفة خاصة نيرون ، وهو قد جاء على شاكلة

رومان عصره : ومع ذلك فقد ظلت هذه الموسيقى عرضة للتهم والرفض من جانب الفلاسفة والشعوب الخاضعة لقوانين حكيمة .

كان هذا النوع الأخير من الموسيقى ، على الدوام ، نذرا بانحلال الامبراطوريات أو كان هو مقدمة لهذا الانحلال . ولقد نشأت هذه الموسيقى في آسيا الصغرى ، وكانت ممالك هذه البلاد في أدنى درجات الاستقرار أو كانت بالأحرى مهترقة ؛ وبعد مرور وقت قصير من انتقال هذه الموسيقى إلى اليونان تغيرت الحكومة القديمة للبلاد ، واهتزت البلاد بفعل الحروب الداخلية وهاجمها اعداء خارجيون ثم غزاها الغزاة وفتحها شعوب أجنبية ؛ وحدث الشيء نفسه في عهد أواخر البطلمة (في مصر) ، وبمجرد أن فتح الرومان اليونان وآسيا ومصر . وبمجرد أن نفذ إلى إيطاليا ترف هذه الموسيقى الذي كان قد استشرى من قبل في اليونان وفي آسيا ، وجدنا هذه الامبراطورية الشاسعة تهتز وتهدها القلاقل من كل جانب ، لتهدد العالم كله بانهارها ، ثم ينتهي بها الأمر ان تتأوى أنقاضا عند أول ضربات توجهها إليها عشائر بربرية ؛ ومن جهة أخرى ، فقد كانت الشعوب التي احتفظت لأطول وقت بالموسيقى في حالتها الأولى من النضج ، هي تلك التي ظلت تحفظ بسلامها ؛ وهكذا كان أفلاطون على حق حين يقول بالألا يمكن المساس بمبادئ الموسيقى دون أن يصاب نظام الحكم القائم في دولة ما بمخطر جسم . وقبل ذلك فيبدو أن واحدا من ملوك ليديا ، هو كريسوس Crésus قد مز بهذه التجربة المريرة ، وكان لذلك على اقتناع تام بهذه الحقيقة الكبرى حتى أنه رد على قورش الذي كان يشكو من أن الليديين كانوا يتمردون ويتورون دون انقطاع ضد سلطته : اطلب إليهم أن يتركوا المعاطف فوق ملابسهم ، وان يتناولوا أحمدة ثقيلة ، ومرهم بأن يعلموا أولادهم العزف على الآلات الموسيقية وبأن يغتوا وأن يشربوا ، وسوف تجد في أقرب وقت رجائهم وقد انقلبوا إلى نساء^(١)، ولن يكون هناك بعد ما تخشاه من جانبهم . وربما كان لنفس السبب أن الصينيين القدماء ، في فئهم العسكري ، كانوا يأمرن ، كمتناورة أو مكيدة عسكرية ، باسماع أعدائهم بعض الألحان الخفيفة والشهوانية كي يجعلوا قلوبهم رقيقة رخوة ، وكانوا يرسلون إليهم النساء ليكتمل فسادهم^(٢).

(١) هيرودوت ، التاريخ ، الكتاب الأول .

(٢) Mém. concernant l'histoire, les sciences et des chinois

وإذا كان صحيحا أن كل ما يمكنه أن يسهم في تفسخ الأخلاق ، وإزهاق
 الشجاعة ، ونخنق الاحساس بالفضائل الكبرى ، التي هي الضمان الوحيد للهدوء
 والسلم العامين ، والتي تبنى قوة الامبراطوريات ، فإننا نخلص من ذلك إلى أن
 موسيقى قدماء المصريين في حالتها الأولى ، والتي كانت تهدف إلى اعتدال وضبط
 العواطف والانفعالات ، كانت بالضرورة مناسبة للغاية ونافعة ، تحقق سعادة لهذه
 الشعوب ، وأنها على العكس من ذلك في حالتها الثانية قد جاءت بالضرورة كارثة
 مدمرة .

الآلات الموسيقية القديمة

العنوان الإصلي للدراسة هو :
بحث حول أنواع الآلات الموسيقية المختلفة التي يراها المرء
بين أعمال الحفر التي تشكل زخارف للمباني القديمة في
مصر ؛ وحول الأسماء التي أطلقتها عليها الاقوام الأول التي
سكنت هذا البلد ، تأليف الميسر فيوتو الموسيقى المعنى
بالأدب ».

الفصل الأول

عن الآلات الوترية

ملاحظات تمهيدية

حيث أن الآلات الموسيقية التي يجدها المرء منقوشة أو محفورة على المباني القديمة في مصر ، قد تم وضعها على نحو بالغ الدقة والكمال على يد زملائنا [من علماء وفنانى الحملة] أو يجدها المرء مرسومة في [لوحات] هذا المؤلف ، فإنه يصبح من قبيل اللغو أن نورد وصفا لها ، ولذلك فسنكتفى بالبحث في النوع الذى يمكن أن تنتمى هذه الآلات إليه ، وفي الاسم الذى عرفت به هذه الآلات عند القدماء ، وبصفة خاصة عند قدماء المصريين .

ولكم قلنا لأنفسنا ألا يمكن أن يكون للمصادفة التي تسميت في الكثير من الكشوف والاختراعات المختلفة نصيب ما في اختراع الجيتك (الهارب) ؟ ألا يمكن أن يكون التطابق القائم بين شكل هذا النوع من القيثارات الذى نحن بصدد الحديث عنه ، وبين شكل الأقواس التي يمسكها الأبطال بأيديهم وهم على رأس الجيوش في المعارك التي نجدها مرسومة فوق جدران كثير من المباني القديمة في مصر العليا قد شكل الترا من المصاهرة أو القرى التي قامت في الأصل بين هاتين الآلتين الموسيقيتين ؟ ألن يصبح بمقدورنا أن نستنتج أن المصادفة التي جعلتنا في البداية نلاحظ النغمة التي يرددها وتر قويس عن طريق تردده بمجرد أن تؤدي لمسة ما إلى اهتزازه ، قد أدت بالتالى إلى استخدام هذا القويس بمثابة قيثارة وحيدة الوتر ؟ هناك في الحقيقة ما يمكنه على نحو طيب أن يعطى بعض ترجيح لهذا الافتراض ، وهو القيثارة وحيدة الوتر والتي تتخذ شكل قويس ، والتي حصلنا على رسمها من مقبرة قديمة ، والتي يذكرها بيانشىني Bianchini والتي نقلها عنه لابورد Laborde في كتابه : مقالة حول الموسيقى ^(١) Essai sur la Musique . وإذا استطع هذا النوع من

القيثارات وحيدة الوتر ، أن يعطى نغمة تتفاوت غلظتها وحدتها تبعاً لتفاوت سمك الوتر وتبعاً كذلك لتفاوت طوله أو قصره ، فإننا نخلص من ذلك أن هؤلاء القوم قد كانت لديهم إذن قيثارات وحيدة الوتر تصدر كل منها نوتاً أو نغماً مختلفاً ، وأنه قد أمكن استخدامها كخلفية للصوت وأداة لضبط الغناء ، ومن جهة أخرى ، فإن الممارسة التي لم تلبث - بالتأكيد - أن خلقت إحساساً بالضيق وعدم التوافق ، نابعين عن التغيير المستمر والمتعاقب والذي كان الناس مضطرين لإحداثه بهذه الأقواس أو القيثارات وحيدة الوتر ، كان عليها بالضرورة أن تدفع إلى السعى إلى وسيلة لتبسيط سبل استخدامها ؛ وحيث أن تقبل الناس ، بلا جدال ، فكرة تجميعها [أى تجميع الأوتار الطويلة والقصيرة والسنيكة والرفيعة] في قيثارة واحدة ، وذلك بوضع أوتار عديدة فوق القوس الواحد تتباعد فيما بينها بمسافات متناسبة ، وهكذا ستنشأ القيثارة ذات الوترين والقيثارة ذات الأوتار الثلاثة وذات الأوتار الأربعة ، والقيثارات خماسية الأوتار ، سداسيتها ، وسباعيتها ... الخ ، وبهذه الوسيلة فإن المميزات التي كانت تتوزع مبدئياً بين عدد كبير من الأقواس وحيدة الوتر سوف توجد موحدة في قوس واحد متعدد الأوتار ، على النحو الذى نراه فى الجناك المصرى .

وعلى كل حال فإننا بعد ، لا نقدم هذه الفكرة إلا فى شكل افتراضى ؛ وليست لدينا أى مزاعم تعطى هذه الفكرة الآن أهمية أكبر من ذلك ، ولهذا السبب فإننا لن نتوقف عندها لوقت طويل .

المبحث الأول

عن الطيبونى أو ذلك الاسم النوعى الذى أطلقه قدماء
المصريين على الآلات الوترية طبقا لما يقوله جابلونسكى

عندما يتعلق الأمر بتفسير ما يتصل بعادات الأقدمين وفنونهم ، فلن يكون بمقدورنا أن نورد رواية ما ، إلا بعد كثير من التحولات ؛ فمثل هذه الأمور ، تخضع عادة لكثير من الاختلافات وكثير من التباين ، وتمثل للذهن فى البداية بطريقة غامضة غير موثوق بها لحد كبير ، وذلك بفعل الروايات المتنوعة التى يوردها عنها المؤلفون ، الذين يختلفون فى غالبيتهم العظمى فيما بينهم ، إما بسبب اللغة التى كتبوا بها ، وإما بسبب تباعد الأزمان التى عاشوا فيها ، لحد لا يستطيع المرء معه أن يقيم شيئا إيجابيا قبل أن يقارن بين رواياتهم ، وهذا هو بالتأكيد ما فعلناه

لقد أخذنا من جابلونسكى مرشدا ؛ وحين نستمع العون من أمثال هذا العالم فإننا نظن أن بمقدورنا أن نكب بثقة على الأبحاث التى عملها الموضوع الذى أخذنا على عاتقنا أن نعالجه هنا .

يخبرنا هذا المؤلف^(١) أن مسيحيا قديما يدعى جوزيب أو جوزيف ، يتحدث فى مؤلف له عنوانه *Mémorial sacré*^(٢) يوجد ضمن مخطوطات جامعة كامبريدج ، عن آلة موسيقية مصرية تسمى بولى buni، وإن كان توماس جالا Tomas gail^(٣) ، وهو أول من عرف بهذا المؤلف ، فى هوامشه حول كتاب ألفه Jamblique يدور موضوعه حول الطقوس الدينية أو الأسرار الدينية قد أبدى ملاحظة هامة للغاية ، كما يقول العلامة جابلونسكى ، وهي أن ما كتبه جوزيف فى هذا الموضوع إنما هو مستمد من رسالة بروفر Prophyre إلى المصرى انيبون Anebon^(٤) ، وإنه بدلا من كلمة توبولى

(١) الأعمال ، المجلد الأول ، الأصوات المصرية عند الكتاب القدامى ، تحت كلمة تيبولى ، ص ٣٤٤ .

(٢) فى المذكرات أو كتاب الذكرى للقدسة ، الكتاب الخامس ، فصل ١٤٤ .

(٣) فى ملاحظاته إلى لياميلخوس ، عن الأسرار ، ص ٣٦٥ .

(٤) قد نكون مدفوعين إلى الاعتقاد بأن هجاء هذا الاسم قد تعرض للخطأ على يد النسخ ، وأن من الواجب أن نقرأه أمبون Ambon ، وبذلك يصبح هذا الاسم اسم أسرة مصرية حقيقية ، وإن كان هو اسماً للآلة =

bouni to التي نقرأها في مخطوطة جوزيف ، لابد لنا أن نقرأها على أنها te bouni في بوني .

ومع ذلك فإن فابريكوس Fabricius ، وهو أول من نشر مخطوطة جوزيف ، وأول من أشار إليها في المجلد الثاني من مؤلفه :
Codex. pseudepigraphus vetris Testamenti أى : المخطوط المنحول للعهد القديم حين يقدم اقتباساً من هذه المخطوطة يكتب to boni في النص ثم يكتب الكلمة نفسها to buni في الترجمة اللاتينية ، وإن كان العلامة جابلونسكى لا يشك قط في أنه من الضروري أن نقرأ الاسم كلمة واحدة وهو يرى أننا نستطيع أن نجد لهذا الاسم ، الذى هو اسم آلهة مصرية ، تفسيراً في اللغة المصرية . وقد بدله أن هذه الآلة الموسيقية هى نوع من الترجبونة أو القيثارة ثلاثية الزوايا والباندورة pandores والسامبوقة sambuques ولكي يدعم ما يذهب إليه فإنه يعيد إلى الأذهان أن أثيناىوس^(١)

المصرية امبر التي يتحدث عنها إبيفان :

Epiphane, advers, Haeres. lib III, p. 1093

وقد أطلق الأمازيغي على هذه الربة اسم برينو Britno ويلاحظ أن المصريين ، وكذلك الكثير من مسيحي هذه البلاد بصفة أشخاص ، وأكثر منهم في أى مكان آخر ، يسمون عادة باسم واحدة من ألقابهم .

(Vide, origenis commentaria, lib I, origenianorum, pag. e-3)

بل لقد تسمى كذلك كثير من الرهبان المسيحيين في مصر بأسماء : في أمبر Pi-ambo ، وبامبو pambo أو بامبون Pambon .

وفضلاً عن ذلك فإن هذه العادة ، التي تنتشر في كل مكان من العالم ، تظل شائعة عند الكثير من الشعوب الحديثة فيتحذ المسيحيون أسماء لألقابهم من أسماء القديسين أو القديسات أو أسماء الأعياد ، ويحذ اليهود أسماء البطارقة مثل آدم وإسحاق وداود . أما المسلمون والعرب فيتحذون كذلك من أسماء أبرز رجالات الدين الاسلامي ، الذين يجلسون وينظرون إليهم كقديسين ، أسماء لهم مثل : محمد ، علي ، عمر ، حسين ، شافعى الخ .

p. 330 (١)

Athen. Deipn. lib IV, p. 157 et 182; lib XIV, pag. 636. (٢)

وقد كان مقدور جابلونسكى أن يضيف إلى هذه الشهادات ما كتبه أثيناىوس : الكتاب الرابع ، الفصل ٢٥ ، ص ١٨٣ E ، والكتاب الرابع عشر ، الفصل ٩ ص ٦٣٥ و ٦٣٨ ، والكتاب الخامس عشر الفصل الأول ، ص ٦٦٥ D ، وكذلك ما نقرأه في كتاب :

le Manuel harmonique, Nicomarque, lib I, pag. 8, édition de Meibomius, Amstelodami, in-4 .

ومعجمى سويداس^(١) Suidas وهيزيخوس^(٢) Hésychius وكذلك مارتيانوس كابيلا^(٣) Martianus capella وريتشارد بوكوك^(٤) Richard pocoke ومونفوكون^(٥) Montfaucon قد كتبوا حول هذه الآلات المختلفة . وأخيرا فإنه يخلص من كل ذلك إلى أن الطيبوني هو قيثارة ثلاثية لا تختلف كثيرا عن القيثارة أو الكيتار الذى نطلق عليه اسم الجنك أو الهارب ، وذلك فى أن أوتارها كانت توقع بالمثل بواسطة ريشة العرف .

وقد بدا هذا العلامة أن من المرجح كثيرا طبقا لرواية يورفير وجوزيف أن الاسم To boni يستمد أصوله من اللغة المصرية القديمة ، واليكم على أى شىء أسس رأيي : فى الترجمة القبطية للتوراة^(٦) تحولت كلمة جيتارا الواردة فى الترجمة السبعينية إلى ouoi ni أى : أو - أوى - نى ؛ ونجد هذه الكلمة (جيتارا) فى الآية ٢٧ من الأصحاح الحادى والثلاثين من سفر الخروج ؛ وفى الآية الثانية من الأصحاح الرابع عشر من سفر الرؤيا أشير إلى نوع من القيثارات باسم (resper ouoini) ، ومن جهة أخرى فإن هذه الكلمة الأنحوية حين تسبقها أداة التأنيث te التى تلحق عادة بالكلمات القبطية (لتأنيث الكلمات) ، على نحو ما نلحق نحن أدوات التأنيث بالكلمات الفرنسية ، فسوف تشكل لنا ، طبقا لما يرى ، الكلمة teouoini وهى التى أصبحت ، بفعل تحوير أو تحريف يحدث عادة للكلمات ولاسيما عند انتقالها من لغة لأخرى ، تكتب عند الاغريق tebouni بعد تحريف الـ u أو الـ ou إلى B .

(١) تحت كلمة Sambykai .

(٢) تحت كلمة Trigon .

(٣) زواج الأبداء ، الكتاب التاسع ، ص : ٣١٣ ، طبعة جروت .

(٤) وصف الشرق ، المجلد الأول ، الورقة ٦١ .

(٥) Antiquité expliquée, 11, 116, 140 oct.

(٦) القبطية هى لغة المصريين الأصليين ، ولكنها تعرضت لتحويلات كثيرة بفعل احتضانها لعدد هائل من الكلمات اليونانية التى دخلت إليها فى عهد البطالة ؛ وقد أدت هذه الكلمات نفسها إلى إهمال أو نسيان الكلمات المصرية ، التى استخدمت - هى - بدلا منها ، بحيث لم يعد يتبقى فى الكتب المدونة بالقبطية سوى الربع من الكلمات المصرية العرف . ومع ذلك فإن كلمة نى - يونى لم ترد قط فى اللغة اليونانية ، ويحتمل كثيرا أنها تنسب حقيقة إلى اللغة المصرية .

وبقدم سان جيروم مثالا لهذا التحريف. عندما يكتب ريموبوت Remoboth^(١) على أنها هي نفسها الكلمة التي يكتبها المصريون ريموعوت Remouot . ويستشهد جابلونسكي دعما لرأيه بمؤنفوكون الذى واقفه على هذا الرأى حين أطلعه على عمله فى هذا الموضوع ؛ كما يتحدث عن الرسائل التي كتبها له لاكروثشة فى عام ١٧٣٥ والتي أوضح فيها الأخير أنه يناصره كلية فى رأيه ؛ وان كانت براهين مؤلفنا ، بخصوص كلمة طيبونى تبدو لنا قائمة على أساس متين بقدر كاف ، حتى إن شهادتى هذين العالمين اللذين يرجع اليهما ، لم تضيفا إلا القليل إلى اقتناعنا .

(١) جابلونسكى ، الأعمال ، المجلد الأول ، الأصوات المصرية عند القدامى ، تحت كلمة « ريموبوت » .

المبحث الثاني

هل كان الطيبون يوقع أو يلمس بواسطة ريشة العازف ،
وما هو الغرض الرئيسى من استخدامه

تقابل كلمة قى - بوى ، طبقا لما يظنه جابلونسكى ومونفوكون وكروتشة الكلمة اليونانية كيتارا Citara ، فهي تشير إلى آلة ثلاثية الزوايا تختلف اختلافا طفيفا عن القيثارة أو الكيتارة ؛ وهي توقع بواسطة ريشة عزف ، وهي من نفس النوع الذى يعرف باسم الجنك أو الهارب .

وفي الحقيقة فقد كانت الآلة الموسيقية العبية المسماة كينور Kinnor التى تشير إليها الترجمة السبعينية باسم كيتارا ، تمثل فى شكل جنك ، ويشير إليها الأقباط باسم قى - أوى - نى ، ويفعل التحريف تيبونى ؛ ومع ذلك فنحن لم نتبين على أى أساس أمكن جابلونسكى أن يجزم بأن هذه الآلة الموسيقية ينبغى أن تلمس أو توقع بواسطة الريشة شأنها شأن القيثارة أو الكيتار ، فلو أنه قد أتيح له ، مثلنا ، أن يتفحص هذه الآلات المحفورة أو المنقوشة على معابد مصر القديمة ، وكذا الأشخاص الذين رسموا وهم فى حالة عزف عليها ، لبات على يقين من أن شيئا لا يمكنه أن يؤدي ، بأية حالة ممكنة ، لوجود عادة مماثلة ، أى للعزف على الطيبون أو الكيتار باستخدام الريشة أو قوس العزف ، وأن كل شيء هناك يشهد بذلك .

لقد كانت هذه الآلة ، على الأرجح ، مخصصة لمصاحبة الصوت البشرى عند الغناء الدينى ؛ فقد بدا لنا أنها كانت تستخدم على الأقل على هذا النحو ، فى الاحتفال المنقوش على إفريز واجهة المعبد الكبير الموجود فى دندرة . ولهذا السبب فقد أطلق فى غالبية الأحيان على الجنك (الهارب) اسم البسالترين Psalterium ، وهي كلمة تعنى الآلة التى من شأنها أن تصاحب الغناء .

ولازب فى أن القديس كليمانس السكندرى قد رأى رأى العين هذه الواقعة حين يقول^(١) : « إن تناغم البسالترين الممجى حين يجعل من وقار المقامات اللحنية

أمرًا محسوسًا ، كان هو النموذج الذى احتذاه تrianدر عندما صاغ هذه الضراعة على النسق الدورى :

« أى جوبيتر ؟
يا مبدأ كل الأشياء ؟
وبامن تدبر كل أمر ،
إليك أتوجه بأول نشيد أصوغه »

ولابد لنا أن نفهم من كلمة البساتيون الممجى أداة موسيقية مصرية من خاصيتها أن تصاحب صوت المغنى ، إذ كان اليونانيون يطلقون اسم الممج أو البرابرة على الشعوب الأخرى جميعا ، كما أنهم لم يكونوا يعرفون فى الزمن الذى عاش فيه تrianدر سوى الموسيقى التى تعلموها من المستعمرات أو الجاليات المصرية الأولى التى حكمتهم أو من فلاسفة تراقيا أمثال ميلامبوس وأورفيوس الخ ، والذين نقلوا إليهم المعارف التى اغترفوها من مصر التى تلقوا علومهم فيها ؛ وبمعنى آخر فحيث كان الجنك أو الطيبونى هو الآلة الوترية الوحيدة ، أو الأساسية التى يجدها المرء منقوشة فوق جدران المعابد المصرية ، وحيث كان هو الآلة التى يستطيع تناغمها أن يجلب الوقار ، فيكون من المرجح إذن أن القديس كليمانس كان يريد بمحدثه هذا الجنك ؛ وهناك شواهد قليلة على أنه قد استخدمت فقط ريشة أو قوس للعزف على هذا النوع من الآلات .

المبحث الثالث

عما كان يشترك فيه الطيوني بالضرورة مع الآلات الموسيقية الأخرى ، وكذلك عن ضرورة وجود أنواع عديدة منه .

لاحظ أوفوريون ، الذى يذكره أثيناىوس^(١) ، أن أسماء الآلات القديمة ذات الأوتار الكثيرة تختلط في معظم الأحيان ؛ وأن هذه الآلات قلما تختلف فيما بينها ، وأن التغيرات المختلفة التى أدخلت عليها هى التى أدت إلى ظهور تسميات جديدة ، برغم أن هذه الآلات ، في حقيقة الأمر ، لم تكن تختلف كثيرا فيما بينها . وهذا على وجه الدقة هو ما يظنه دون كالميت Don calmet^(٢) الذى يعبر عن رأيه على النحو الآتى : « فعندما يرى المرء أن البعض يزودون هذه الآلات الوترية بثلاثة أوتار ، في حين يزودها آخرون بأربعة ، ويزودها فريق ثالث بسبعة ، وغيرهم بعشرة ثم باثني عشر ، وبعد ذلك يزودها آخرون كذلك بأربعة وعشرين وترًا ، وأن هؤلاء يقولون أنها كانت تنقر بالأصابع وأن أولئك يرون أن الأمر كان يتم بواسطة القوس ، وأن فريقًا قد صنعوا أوتارهم مشدودة من أعلى إلى أسفل وإن فريقًا آخر قد وضعها على سطح الآلة [أى دون شدها بقطر] فليس على المرء ، من أجل ذلك ، أن يزعم من فوره أنه يصدد آلات موسيقية متباينة أو يظن أن أشياء تختلف فيما بينها على هذا النحو لا يمكنها أن تحمل الاسم نفسه ، ذلك أن من الأمور الاعتيادية أن نجتمع كل هذه الأنواع من الأشياء وأن نضمها جميعًا تحت اسم نوعي واحد ، أو أن نعبر في بعض الأحيان عن كل منها باسم خاص ، فلنتفحص المباني القديمة : بكم من الطرق أو الأساليب سنرى قيثارة الأقدمين مرسومة ؟ وكَم من الأسماء أطلقت عليها ؟ إننا نعرف أن الترجمة السبعينية للتوراة قد جعلت من الكلمة العبرية كنور : كينيرا أى القيثارة الحزينة وكيثارا وفورمنكس وهى آلات سباعية الأوتار ؛ وكانت هذه الآلات نفسها تحمل عند الاغريق أسماء كينيارا ، ليوا ، فورمنكس ، كيثارا ، خيليس Chelys وهى مصنوعة من

(١) مأدبة الفلاسفة : الكتاب الرابع عشر ، فصل ٤

(٢) Dissertation sur les instruments des Hébreux, p. 81. أى بحث في الآلات الموسيقية

درع السلحفاة ، بكتيس Pectis وهى قيثارة على هيئة مشط ، باربيتون أى المتعددة الأوتار ؛ ولقد استخدم الرومان هذه الأسماء نفسها ثم أضافوا إليها اسم تستودو Testudo أى القيثارة السباعية . ونحن نشير إلى كل ذلك عادة بهاتين الكلمتين : « القيثارة القديمة » .

ومع ذلك فيبدو من المرجح ، بقدر كاف ، أن هذه التسميات المختلفة لم تكن لتطلق على نوع واحد من الآلات الموسيقية ، سواء على أزمان متفرقة أو فى أماكن مختلفة لو لم تكن قد تناولت هذا النوع من الآلات سوى تغييرات طفيفة ، أو لو لم يكن من شأن هذه التغييرات الطفيفة أن تحدث بالضرورة تمييزاً بين بعض هذه الآلات وبين بعضها الآخر ، فى أحوال مختلفة . ولدينا أمثلة كثيرة للغاية لأسماء مختلفة أعطيت للنوع نفسه من الآلات تبعاً لكبير أو صغر أحجامها ، أو لأن شكلها أكثر أو أقل تسطيحاً أو ارتفاعاً ، دائرياً كان أو متعدد الزوايا ، أو لأن تركيبها أكثر أو أبسط تعقيداً . فعلى هذه الشاكلة نجد لدينا هذه الأنواع المختلفة من الكمان التى نطلق عليها :

كمان الجيب أو الكمان الصغير ؛ pochette violon ،

الكمان الخماسى أو الكمان الأوسط ؛ alto أو quinte

الكمان الأوسط أو الكمان العاشق ؛ viole d'amour

الكمان الزاعق أو الرنان ؛ dessus de viole

الكمان الخفيض (العميق والخفيض) ؛ basse de viole

الفيولونسيل ؛ violoncelle ،

أو الـ basse الباص (الكمان غليظ الأوتار) ؛

الكونترباس (الكمان الكبير) ؛

ومثال ذلك أنواع الناي التى نعرفها باسم :

الناى الناعم أو الرقيق ؛ flûte douce ،

الناى المستعرض [لاساكه بالعرض عند الشفتين] ؛ f. traversiere ،

المزمار الصغير ؛ octavin

المزمار ؛ flûte

الصفارة (مزمار بستة ثقوب) flageolet .. الخ .

كذلك الحال بالنسبة لنوع الآلات التى يتسمى إليها الجيتار والقيثارة والعود الألمانى ، والعود ، والأعواد ذات الأقواس والماندولين الخ .

ولقد كان الشيء نفسه ولا ريب يحدث عند الأقدمين ، فالأسماء المختلفة التى منحوها سواء للجنك أو للطيبسونى أو للقيثارة لم تكن تستخدم إلا للإشارة إلى بعض تغيرات طفيفة فى شكلها أو فى تركيبها ، أو فى تناسب أجزائها وأحجامها .

وهكذا كانت لدى المصريين آلات طيبونى من أنواع مختلفة وأشكال مختلفة ، فكان لديهم ما هو على شكل جنك (هارب) وما هو على شكل قيثارة وما هو على شكل جيتار ؛ وحين نتفحص آلات الجنك التى نراها منقوشة أو مرسومة فوق المباني الأثرية فى مصر ، فإننا نلاحظ تفاوت أحجامها ، وكذلك تفاوت عدد أوتارها بين القلة والكثرة^(١) . ودون أن نتوقف طويلا للحديث عن غاية كل منها ومناسبات استخدامها ، وهى أمور لا نستطيع أن نقدم تفسيرها إلا بشكل افتراضى ، فسوف تقتصر على ملاحظة أن آلات الجنك ذات الأوتار العشرة التى نراها فوق إفريز واجهة المعبد الكبير فى دندرة ، وكذلك فى كهوف إيليا^(٢) (الكاب) وفى المعبد الصغير المقام فى مدينة أبو (جزيرة فيله) كانت مخصصة على ما يبدو لمصاحبة ضروب الغناء الدينى فى الاحتفالات المهمة الكبرى ، على نحو ما كانت عليه ، عند المبرهن ، آلة الكنور أسور أى آلة الجنك أو الصنج ذات العشرة أوتار . ولقد كان هذا النوع من الآلات ، يلقى بالمثل ، ودون جدال ، تقديرا بالغا من الاغريق ، إذ نجد الشاعر أيون Ion يحتفى به فى شعره^(٣) .

ونادرا ما ترسم آلات الطيبونى التى تتخذ شكل القيثارة على المباني المصرية ،

(١) انظرا لقيثارات المرسومة فى واحدة من الجبانات الجارية للأعمال الكبرى بالجيزة ، وتلك المرسومة فى كهوف إيليا (الكاب) ، اللوحة ٧٠ ، الشكل ٢ ؛ وكذلك تلك الخاصة بمقابر الملوك ، وتلك الموجودة فى طيبة والموجودة بالمعبد الصغير فى مدينة أبو (جزيرة فيله) .

(٢) نسبة إلى القابلة إيليا بنة الولاية مساعدة الية هيرا . (المتحرجم ؟)

(٣) نعرف لك على القيثارة نشيدا من عشر طبقات متعده ،

يضمز باتساق الأنغام الموزونة على القيثارة الثلاثية ،

تقدما كان جميع الاغريق يتشبهون لك نشيدا من أربع طبقات ،

على القيثارة السباعية متوجهين به إلى ربة تادرة من راحيات الفنون .

فنحن لم نلاحظ وجود آلات من هذا النوع إلا في مكانين :

١ - فوق جدران سلم يوجد في قاع الحجرة الخامسة من المعبد الكبير في دندرة ؛ وقد زودت القيثارة التي يراها المرء في هذا المكان بأربعة أوتار ؛ ويبدو أنها كانت تستخدم هناك لمصاحبة الأغاني التي تقدم في عيد من أعياد النصر .

٢ - فوق خريطة للعالم محفورة في سقف معبد صغير يقع في أعلى المعبد الكبير في دندرة ؛ وهي قيثارة ذات ثلاثة أوتار وتمثل النخبة التي تحمل هذا الاسم . وهذه القيثارة ، على الأرجح ، هي من نفس نوع تلك التي يتحدث عنها ديودور الصقلي في تاريخه للعالم ، الكتاب الأول ، والتي ذكر أن كل وتر من أوتارها يوافق فصلا من فصول السنة .

ولا تزال القيثارة تستخدم حتى اليوم ، ولا يزال يدور ذلك في بعض أحياء القاهرة ؛ ويعرف عليها المرء بسهولة في الآلة المسماة كسر (كسرة مشددة على السين) في أعماق أفريقيا ، ويجلبها معهم عادة سكان السودان والبرابرة أو البربر حين يأتون لقضاء بعض مصالحهم في القاهرة ؛ فهذه الآلة إنما هي في الحقيقة قيثارة حقيقية ؛ وبرغم أنها قد صنعت بمخشونة وبدائية فإنها تضم كل الأجزاء التي قدم هوميروس وصفا لها في أنشودته إلى عطار . وسوف نتحدث عنها بتفصيل أكبر عندما نتصدى بالحديث عن الحالة الراهنة للموسيقى في مصر .

أما بخصوص آلات الطيبوني التي صنعت على شكل جيتار ، فإننا لم نلاحظ وجودها إلا في مكان واحد ، مما قد يدفع إلى الظن بأن هذا النوع من الآلات كان أقل أهمية ، من ناحية الاستعمال ، من النوعين السابقين .

وعلى هذا فقد وجدت عدة أنواع من الطيبوني على نحو مماثل تنوع الآلات الوترية واختلافها فيما بينها . ولابد أن اسم طيبوني أو تيبوني ، وقد كان اسما نوعيا ، كان يطلق بصفة خاصة على الآلة الموسيقية التي تتخذ منها نمطا ونموذجا للأخريات ؛ ولقد كانت هذه ، في مصر ، تسمى بالطيبوني ، كما كانت تسمى عند العبريين بآلة الكنور ؛ وكانت هي القيثارة عند اليونانيين ؛ كذلك فقد كان هذا الاسم النوعي ، في هذه وتلك من اللغات الثلاث ، فيما يبدو ، اسما مشتركا لكل الآلات الموسيقية الوترية .

المبحث الرابع

اسم بسالتريون (السنطور) هو الأقدم شهرة والأوسع انتشارا ، وهو اسم لآلة مصرية . من أين جاء هذا الاسم الذى كان يستخدم صفة للطبوي ؟

ليس هناك ، بين كل الأسماء التى أطلقت على الآلات التى تحمل هذا الاسم النوعى طبوي ، اسم أوسع انتشارا وشهرة بين كل الشعوب القديمة والحديثة من اسم بسالتريون . ولا يشير هذا الاسم لآلة موسيقية بعينها بقدر ما يقدم لنا فكرة عن الممارسات التى من شأن الآلات الوترية أن تؤديها ، أى مصاحبة الصوت ، على النحو الذى سبق أن استرعينا إليه الأنظار .

ويشير القديس كليمانس السكندري^(١) فى مؤلفه les stormates أى الطبقات إلى البسالتريون باعتباره آلة موسيقية تستخدم عند أداء طقوس العبادة عند المصريين . ومع ذلك ، فمن المحتمل أن نجد هذا الكاتب يتكلم بشكل أفضل عما كان يطور فى عصره عنه عما كان يحدث فى زمن متأخر ؛ ولكنه رغم ذلك يستخدم اسم بسالتريون Psalterion باعتباره اسما نوعيا ، يمكن إطلاقه على كل الآلات الوترية التى يستخدمها المصريون ، ذلك أنه لا يستخدم هذا الاسم إلا فى صيغة الجمع ، ليس هذا وحسب ، بل إنه لا يتحدث عن آلة وترية أخرى غيرها ، بل إنه كذلك ، لا يشير فى هذا المجال إلى الآلات الموسيقية الأخرى ، المختلفة ، إلا بأسمائها النوعية .

ويستمد الاسم بسالتريون ، على وجه الترجيح ، أصله من كلمة قديمة يلقونها العرب : سنطير (فتحة فسكون) ويشار بها اليوم إلى آلة موسيقية لها شكل الجناك أو الصنج (المارب) ، متخذة وضعاً معكوساً ، وموضوعة فوق جسم زنان : وهى

(١) « ولكن إذا ما توجهوا بكل اهتمامهم إلى الناي والقيارة والانشاد والرقص والتصنيف ، كما يفعل المصريون ، وكذلك إلى رجاء وقت فراغهم بهذه الطريقة ، فإنهم سيكونون بذلك مبالين للمغالة ، وتعين متصان من النظام والطريق القويم إلى أقصى حد ؛ ذلك أن أصول الصنّاع (الصاجات) والدفوف (الطبول) تنبذ عالية على ساممهم ، وتندى الآلات الموسيقية غداة لهم » - الكتاب الثانى ، فصل ٤ ، ص ٦١٣ .

الآلة نفسها التي نطلق نحن عليها اسم تمبانون ^(١) Tympanon. أما المصريون القدماء الذين كانوا يلحون عادة أدوات التعريف والتذكير والتأنيث .. اغ إلى أسمائهم ، على نحو ما نفعل نحن في اللغة الفرنسية ، فقد كان عليهم لذلك أن يضيفوا إلى كلمة سنطير أداة التذكير π ، وهكذا كانوا يلفظونها ييسنطير .

أما الآشوريون ، الذين كانت تعرف عندهم هذه الآلة بالاسم نفسه ، فقد ألحقوا بها النهاية الخاصة بالأصطلاحات التعبيرية في لغتهم وأسموها ييسنطيران أو فيسنطيران . وقد كان النبي دانيال هو أول من أشار إليها في التوراة بهذا الاسم الأخير باعتبارها آلة موسيقية خاصة بالآشوريين ، ولمس المرء بوضوح أنه لا يمكن نسبة هذه الآلة إلى اللغة العبرية ، ولا إلى اللغة الكلدانية ، حيث أن كل كلمة في هاتين اللغتين لا ينبغي لها أن تضم سوى ثلاثة حروف أو مقاطع جذرية ، في حين توجد هنا أربعة حروف تشكل مقاطع صوتية في هذه الكلمة .

وحيث قد نقلت هذه الآلة بعد ذلك إلى الإغريق باسمها الأخير ، فقد جعلوا اسمها في البداية ولا رب ييسانتريون ؛ ومع ذلك فحيث أن المقطع الصوتي الثاني يحدث نغمة أنفية لأبد لها أن تثير نفور آذانهم المرفهة ، فإنهم بفعل تحوير يحدث في الغالب في كل اللغات قد غيروها إلى ييسالتريون *Pisaltérion* ، ثم أصبحت بفعل الاندغام إلى بسالتريون ^(٢) *Psaltérion* .

وأخيرا فإن الأقباط الذين عادت إليهم كلمة سنطير بعد أن حرفت على هذا النحو ، فجاءت منكورة على نحو ما ، قد أضافوا إليها من جديد أداة التذكير π ، وجعلوا منها ييسالتريون ^(٣) *Pipsaltérion* . وهو اسم لا يزالون يشيرون به إلى آلة موسيقية مخصصة لمصاحبة الصوت .

ومع ذلك ، فبرغم أن كلمة ييسنطير قد تناولتها الكثير من التغييرات

(١) زودت هذه الآلة بأوتار من النحاس الأصفر ، وكانت تفر بهشة صغيرة من الخشب .

(٢) يجيزا فوسبوس *Vossius* أن الكلدانيين قد اعتادوا على أن يستبدلوا حرف اللام بحرف النون ، وخاصة في الكلمات الدخيلة على لغتهم ، وأن العبرانيين قد تطبعوا بهذه العادة أثناء الأسر البابلي .

(٣) *Kircher, lingua Aegypt. restituta* : (كوش ، اللغة المصرية المصوبة) .

والتحويلات فإن المرء يرى بوضوح أنها ظلت على الدوام تستعمل من جانب الشعوب الشرقية القديمة ، باعتبارها صفة لآلات الطيبونى ، أى للآلات الوترية التى من شأنها مصاحبة الصوت ، وليس باعتبارها اسما يطلق على آلة موسيقية بعينها .

الفصل الثانى

عن آلات النفخ المختلفة عند قدماء المصريين ، وعن أصلها ، وعن استخداماتها وأسمائها .

المبحث الأول

عن اختراع وأصل الناي بصفة عامة

لعل حادثا قريب الشبه بذلك الذى أدى إلى ابتكار الآلات الوترية مثل آلات القيثارة التى تحدثنا عنها فى بداية الباب السابق ، هو الذى أدى بالمثل إلى تخيل آلة الناي ؛ فالصوت الذى تحدثه الريح عند مرورها بجسم أجوف يمكن أن يؤدى فى البداية إلى الأبعاد بفكرة النفخ فى قصبة بسيطة^(١) ، لنحصل من جراء ذلك على صوت ؛ وحيث ان كل قصبة غاب من طول مختلف تحدث بالضرورة صوتا مخالفا لما تحدثه قصبة من طول آخر ، فإن من المرجح أن يكون قد تم تقريب كل هذه القصبات تبعا لأطوالها الخاصة ، بقصد ألا تصنع فى النهاية سوى آلة ناي واحدة تستطيع كل النغمات أن توجد وأن تنتظم بها ، وهو ما أدى إلى صنع الناي ذى القصبات السبع الذى أطلق عليه اسم ناي الإله بان^(٢) ، أى الناي الذى يصدر كل الأنغام ، لأنه فى واقع الأمر يعطى كل النغمات الدياتونية المختلفة ؛ وفى النهاية ، ومع دورة الزمن ، فلا بد أن الناس ، كما هو مرجح ، قد ارتأوا أن يشتروا فى قصبة واحدة ووحيدة وبالترتيب ، الأبعاد المختلفة لأطوال القصبات السبع السابقة بأن يتقربوا تقبا فى المكان الذى ينتهى عنده طول كل منها ، وهكذا تكون الناي ذو القصبة الواحدة^(٣).

(١) كوكيجوس ، عن طبائع الموجدات ، الكتاب الخامس ، بيت ١٢٨١ وما بعده .

(٢) بان ، هو إله المرمى والقطمان ؛ وكان يجرب الجبال والوديان مشتتا أو منتظما لخصات حركات الغاب ، مصطحبا معه الناي الرعوى الذى اخترعه ، وكانت له أقلام وقرن ماعز ، وكان ظهوره يوحى بالفرح والرحب . [المترجم]

(٣) يبدو أن الناي ذا القصبة الوحيدة ، وللتقريب تقريبا عدة ، لم يكن له فى البداية من منفذ سوى فتحة =

وفي الوقت نفسه ، فإن هناك نوعا ثانيا من الناياب يسمى المنزل أى وحيد القصة ، جاء على غرار النوع الأول (قبل تطويده) ، ولم يكن سوى قصة بسيطة من البوص ، الأمر الذى أدى إلى حدوث بعض الخلط ، وولد نقور المؤلفين أو شكوكهم بخصوص أصل ، ومنشأ الناياب وحيدة القصة ، على النحو الذى ستواتينا الفرصة قريبا ان نتبينه .

=الفرقة العليا = وحل الأمل ، فلا تزال هي حجر اليم الفتححة الوحيدة للناى أثره الفلاوت ، المصرى ، المعروف باسم ناى الدلووش ، ونعتقد نحن أن له أصلا بالغ القدم .

المبحث الثانى

عن اختراع وعن أصل آلة الناي المصرى

من المؤكد أن الناس قديما فى مصر كانوا يستخدمون أنواعا كثيرة ومختلفة من آلة الناي ، نرى رسوما لها داخل جبانات الجيزة ، وفى كهوف الجبل الواقع فى مدينة إيلينيا القديمة (الكتاب حاليا) .

وقد نسب أوفريون فى كتابه الشعراء الغنائيون^(١) إلى عطارد اختراع الناي البسيط ذى القصبة الواحدة (المونول) ، وإن كان آخرون ينسبون شرف صنعه إلى سيوث Seuth وروناكس ميديس Ronax Médés ؛ وقد يكون اسم سيوت هو نفسه اسم نخوت الذى يطلقه أفلاطون على عطارد ، أو لعل الاسم لم يكن سوى صفة يشار بها إلى أول رجل عبقرى ابتكر استخدام الناي أو فن العزف عليه . كما يشار بهذه الصفة نفسها إلى أول من أسس فن اللغة وفن الكتابة .

ونعزينا جوبا Juba^(٢) فى كتابه الرابع من مؤلفه التاريخ المسرحى Histoire Théatrale أن المونول أو الناي وحيد القصبة قد تم اختراعه على يد أوزيريس ، وهو نفس ما يقال بالنسبة للناى الذى أطلق عليه اسم فوتنكس Photinx^(٣) . ومع ذلك ، فبالإضافة إلى أنه لا يرجح كثيرا أن يقدر رجل واحد بمفرده أن يكون مخترعا لنوعين من الناي مختلفين لهذا الحد ، بسبب من طول الخبرة والفن والافتقان فى الصنع الذى يفترضه النوع الثانى ، فإن كل شئ يعث على الاعتقاد بأن الناي البسيط نفسه كان سابقا بوقت طويل على وجود أوزيريس ؛ فضلا عن ذلك فقد تفرقت الآراء بخصوص نوع هذا الناي الذى اخترعته هذا الملك من ملوك مصر ، ويقول بوللو^(٤) Pollux أن الناي الذى ابتكره أوزيريس كان من قش الشعير ،

(١) أثيناوس ، مأدبة الفلاسفة ، الكتاب الرابع ، الفصل ٢٥ ، على ٨٤ .

(٢) للمؤلف نفسه ، المرجع نفسه الفصل ٢٣ ، ص ١٧٥ ؛ بوستاليوس ، عن الايادى ، الكتاب الثامن عشر ، البيت ٥٢٦ ، ص ١١٥٧ .

(٣) يورد جرور Gruter هذين النوعين من النايات فى اللوحة رقم ٢٧ .

(٤) المعجم ، الكتاب الرابع ، الفصل العاشر ، عن أصل الأنواع .

ويتحدث سولان Solin عن ناي مصرى مصنوع من قصب البوص ينسب يوستاث Euthathe اختراعه إلى نفس أوزييس .

وبلا ريب فقد كان كل من أوفوريون وجوبا يريد أن يشير بكلمة مونول أو الناي البسيط ذى القصبة الواحدة إلى الناي الخالى من الثقوب التى تعدد ملمسه ، أى إلى ذلك الناي الذى كان استخدامه يقتصر على إصدار أصوات التحذير أو النداء ، على النحو الذى صنع عليه أول الأمر ، طبقا لما يخبرنا به أبوليوس Apulée^(١).

وفى الوقت نفسه فقد يبدو أن هوميروس^(٢) يريد لنا أن نفهم أن عطار قد اخترع كذلك فن العزف على الناي ، وإن كان من المحتمل أنه لم يشأ أن يتحدث إلا عن التفنن فى إحداث صوت مناسب بهذه الآلة ، صوت أو نغمة يستطيع الناس أن يسمعوها عن بعد ؛ بل إن ذلك هو المعنى الوحيد الذى نستطيع أن نعطيه للأبيات التى يشير فيها هذا الشاعر إلى الناي الذى اخترعه عطار. وقد كان هذا الناي البسيط ، ذو القصبة الواحدة ، على الأرجح ، هو ما كان يسميه بالناي اللوتس : lotos أو lotus^(٣)، نسبة إلى شجيرة كان هذا الناي يصنع منها ، كما كان يطلق عليه اسم الناي اللبى^(٤).

وطبقا لدوريس Duris ، فى مؤلفه عن تاريخ أعمال أجاثوكل^(٥) Histoire des action d'Agthocle ، فإن شخصا يدعى سيريتيس Seirites وهو راع لبى ، هو الذى اخترع هذا الناي ، كما كان هو أول من صاحب بهذه الآلة ترتيبا موحها إلى خيريس Cérés وكان هذا الرجل ينتمى إلى أمة السيوت Syrtis فى برقة ، وهو بلد كانت تنمو فيه أجمل شجيرات اللوتس ، وكان بالتالى أفضل مكان تصنع فيه آلات الناي ، فقد كانت بلاد برقة تنتج نبات اللوتس بوفرة شديدة ، وجودة عالية ، حتى

(١) أبوليوس ، المتصحب ، الكتاب الأول .

(٢) نشيد إلى هرميس ، بيت ٥٨٨ وما بعده .

(٣) يوريبديس ، عابديات باكخوس ، بيت ١٣٥ ، ١١٠ وما بعده ؛ ناسى للزلف ، أبناء هيراكليس ، بيت ٨٩٢ ؛ بلينيوس الأكبر ، التاريخ الطبيعى ، الكتاب ١٣ ، فصل ١٧ ؛ يوستاتوس ، فى تعليقه على الإلياذة ، النشيد ١٨ ، بيت ٥٢٦ .

(٤) يوريبديس ، ابنيجينا فى ليبيس ، بيت ١٣٦ ؛ الطروادات ، بيت ٥٤٣ وما بعده .

(٥) أثينايوس ، مأدبة الفلاسفة ، الكتاب ١٤ ، فصل ٣ ، ص ٦١٨ .

كاد السكان أن يتخذوا من هذه الشجيرات طعامهم الوحيد ، الأمر الذى جعل
الاغريق يطلقون عليهم اسم : أكلة اللوتس^(١)

وبعض الأيام صنعت نايات مقوسة أو مثنية من خشب اللوتس طبقا لما ينجزنا
به أوفيد^(٢) . ومع ذلك فليس من المرجح فيما يبدو لنا أن تكون هذه إنايات قد
صنعت كلية من الخشب الذى لابد له أن يتشقق أو يلتوى بصعوبة حين يكون جافا .
وبلا جدال ، فقد كان هذا الجزء المقوس من الناي يصنع من قرن بقرة على النحو
الذى كان عليه الجزء المقوس للنايات الأخرى المصنوعة من الخشب والتي لها نفس
الشكل ؛ ولهذا السبب فإن الشعراء كانوا يشيرون إليه عادة بالصفة *adunco cornu*
أى القرن المعقوف^(٣)

كذلك قد صنعت نايات من اللوتس ذات قصبتين ، كان يطلق عليها فى
مصر اسم الفوتنكس Photinx ، أما اليونان فكانوا يشيرون إليه باسم بلاجيولوس
Plagioulos وأما اللاتين فكانوا يشيرون إليه باسم أوبليكا Obliqua أى الناي المائل أو
المنحرف .

ومع ذلك فلم تكن كل أنواع الفوتنكس أو الناي ذى القصبتين مائلة أو
منحرفة ، فقد كانت توجد منها نايات ذات قصبتين تلتصق كل منهما إلى الأخرى ،
على غرار تلك التى لا تزال تستخدم فى مصر حتى اليوم ، والتي تعرف باسم أرغول .

وفيما مضى ، شاع استخدام الناي ذى القصبتين بين السكندريين الذى
حازوا شهرة واسعة فى فن العزف عليها ؛ وفى بعض الأحيان كان يجمع بين الناي وحيد

(١) سترابون ، الجغرافيات ، الكتاب ١٧ ، ص ٩٦٩ ؛ بلينيوس الأكبر ، التاريخ الطبيعى ، الكتاب
الحامس ، فصل ٣ ، ص ٦٧ ؛ هيرودوت ، التاريخ ، الكتاب الثالث ؛ ديودور الصقل ، مكتبة التاريخ ،
الكتاب الأول ، فصل ٣٤ ص ٩٩ ؛ المؤلف نفسه ، فصل ٤٣ ، ص ١٣٤

وكان يندو فى مصر كذلك نبات يحمل هذا الاسم ، كان المصريون يستعملونه ، الحيز الذى يأكلونه ؛
وكانوا ينسبون ابتكار هذا الطعام إلى الفرس .

(٢) أوفيدوس ، التقويم ، الكتاب الرابع ، بيت ١٨٩ ، ١٩٠ .

(٣) المؤلف نفسه ، المرجع نفسه ، بيت ١٨١ ، ١٨٩ ؛ المؤلف نفسه ، رسائل من يوتوس ، الكتاب
الأول ، الرسالة الأولى ، بيت ٣٩ ؛ ستاتيوس ، مآثر طيبة ، الكتاب السادس ، بيت ٣٦ .

القنصة والناى ذى القصبتين فى المآدب ؛ وكانت الآلة الأولى لا تزال تستخدم لمصاحبة الرقص وضروب المباحج الأخرى . ومع ذلك فليس هنا مجال الحديث عن كل الأغراض المختلفة التى كانت تستخدم فيها هذه الآلات الموسيقية . ويكفينا هنا أن نعرف أن كان هناك نوعان من الناي المصرى يصنعان من خشب اللوتس ؛ أولهما ، وهو بلا ريب أقدمهما وهو الذى أسماه الاغريق *lotos monaulos* أى الناي وحيد القنصة المصنوع من خشب اللوتس ، وهو يشتمل على قنصة واحدة مستقيمة ؛ وثانيهما وكان يعرف باسم لوتس فوتيكس أى الناي المزوج المصنوع من اللوتس وكان مشيا ؛ وقد كان هذا الأخير ، فيما يرجع ، هو الذى وصفه أبولويس *Apulée* باعتباره آلة موسيقية مصرية ، خاصة بكهان سيباريس^(١) .

(١) أبولويس ، المسخ ، الكتاب المئادى عشر

المبحث الثالث

عن اسم الناي المستقيم في اللغة المصرية وعن تأثيره واستعماله

يتحدث أوستاتيوس^(١) عن آلة نفخ تسمى باللغة المصرية خنو - وي Chaoué ، ويشير إليها باعتبارها بوقا مثنيا ، وينسب اختراعها إلى أوزيريس^(٢). أما الوصف الذي يعطيه لهذه الآلة فيتأثر مع الناي المقوس الذي كان يستخدمه كهنة سيبارس ، والذي يتحدث عنه أبوليوس^(٣) ومع الناي الذي يسميه أثيناوس^(٤) فوتيكس (أي الناي ذي القصبتيين) ، والذي ينسب جوبا اختراعه إلى أوزيريس ، والذي ظن جامبلونسكي أن من المحتمل أن يكون هو النوع نفسه من الآلات التي كانت تستخدم لدعوة المصريين إلى الاحتفالات الدينية ، والذي يطلق عليه أحيانا اسم بوق وأحيانا أخرى اسم ناي .

ومع ذلك ، فإن من غير المحتمل أن يكون ممكنا على الإطلاق أن يعم الخلط على هذا النحو بين الآتين يختلف صوتهما لهذا الحد ، وفضلا عن ذلك فقد كان للبوق المصري صوت قوي ومنفر ، إذ يقرر بلوتارك أن صوت هذه الآلة كان يشبه نقيق الحمار^(٥) ، وأنه لهذا السبب نفسه لم يشأ أهالي بوزيس وليكوبوليس وأبيدوس ، الذين يفرعون من صوت الحمار ، باعتباره في رأيهم ممثلا لعبقرية الشر طيفون ، أن يسمع عندهم صوت هذه الآلة ، في حين كان ينبغي ، على العكس من ذلك ، أن يأتي الناي المصري بالغ الدقة بالغ التطهير ، وبالإضافة إلى ذلك أخيرا ، فإن ديمتريوس دي فاليرا^(٦) حين يورد أن الكهان المصريين كانوا يوجهون إلى آلهتهم تراتيل على

(١) في تطبيقه على الآلة ، التشيد الثامن عشر ، البيت ٤٩٥ ، ص ١١٣٩ .

(٢) المؤلف نفسه ، التطبيق على البيت ٥٢٦ من نفس التشيد ، ص ١١٥٧ .

(٣) المسخ ، الكتاب الثاني ، ص ٣٧١ .

(٤) مآذبة الفلاسفة ، الكتاب الرابع ، فصل ٢٣ ، ص ١٧٥ .

(٥) بلوتارك ، إلفيس وأوزيريس ، ترجمة (إلى الفرنسية) أمين ، ص ٣٢٤ ؛ إلهياتوس ، عن الحيران ، الكتاب العاشر ، فصل ٢٧ .

(٦) ديمتريوس إلفاوي ، عن الحيران ، ص ٦٥ .

الحركات السبع ، التي كانت بفعل رقة جرسها تحمل محل مقامات الناي والكيتار ، فإنه قد خول لنا للدرجة كبيرة أن نعرف أن زين الناي كان لطيفا وريفا ، ويختلف بالتالي أشد الاختلاف عن صوت البوق .

ان اسم شنو - وى chnoué الذى يعطيه أوستاثيوس للبوق المصرى ، ينبغي فى رأى جابلونسكى أن يكتب شو - نو - وى Chonoué وطبقا لما يراه الأخير فإننا لسنا بصدد اسم للبوق المقوس ولا الناي ذى القصبتين الخاص بالمصريين ، ولابد أن يكون هذا الاسم متصلا بالناى المستقيم والبسيط ، المسمى بالناى وحيد القصبة أو لمونول . وينى جابلونسكى رأيه على أن كلمة أولوس aulos فى كتب الأقباط ، والتي تعنى الناي المستقيم ، كانت تتحول على الدوام إلى الكلمة دجو djo أو غبى اندجو Cēbi andjo على النحو الذى نجدها عليه فى الرسالة الأولى إلى أهل كورنتوس ، الاصحاح الرابع عشر ، الآية ٧ ، كما يبينه على أن كلمة إردجو erdjo فى القبطية تعنى : يعزف على الناي ، وعلى أننا نجد كلمة رسدجو repsdjo فى إنجيل متى ، الاصحاح التاسع ، الآية ٢٣ ، وكذلك فى سفر الرؤيا ، الاصحاح الثامن عشر بمعنى عازف الناي .

أما بخصوص المقطع الصوتى الأخير من كلمة شو - نو - وى فيظن جابلونسكى أنه هو نفس الكلمة التى يستخدمها هورابولو Horapollon^(١) والتي يكتبها بالقبطية ⲉⲛⲟⲩⲓ . ومعنى آخر ، وكما قد استشر ذلك مؤلفنا فى مكان آخر^(٢) ،

(١) المورفولوجية ، الكتاب الأول ، فصل ٢٩ .

(٢) يشير الجزء بوضحة تامة حين نجد هذا للبحث فى مكان آخر ، وهنواته أوله (أوى) . صبيحة تسمع عن بعد لدى المصريين : « وى » ، وعلى هذا النحو يفسر الأمر كذلك هورابولو (المرجع السابق) ، الكتاب الأول ، الفصل التاسع والعشرين) .

أما يوشار فى : Hierozoico, part. I, p. 866 فقد حاول حقيقة أن يجد لهذه الكلمة تفسيرا فى اللغة العربية ؛ وإن كان وليكتر Wilkins : فى مؤلفه عن اللغة القبطية de lingua coptica, pag. 16 يظن أن كلمة phōne (فونى) تؤخذ على أنها الصوت المتصحب أو الباكى ، على غرار الـ fœne أى عند الآخرين ، والتي اعتاد الأقباط أن يحولوها فى كتبهم إلى وى . ومع ذلك فإن كلمات هورابولو تعنى شيئا مغايرا ، إذ يربطها هذا الأخير أنها لا تعنى الصوت المتصحب ، ولا صوتا من أى نوع وإنما تعنى الصوت الذى يسمع عن بعد ، والذي كان المصريون يسحقونه ومنذ ما يزيد على أربعين عاما أولى ouanie ، وقد كان صليحي الطيب المحترم =

فإن هذه الكلمات oue أو -ويه ، و ouei أو -وى ، و oueou أوى -يو التى تعنى فى اللغة المصرية : طويل أو متباعد ، وحيث تعنى الكلمة القبطية التى يوردها هواريللو الصوت أو النغمة التى تسمع عن بعد ، فإنه ينتج عن ذلك أن الكلمة القبطية djonouei دجونوى أو djonoué دجونوى^(١) هى اسم لهذا الناي الذى يسمع عن بعد . ونجد الدليل على ذلك عند جولوس بولوكس عندما يطلق على الناي المصرى اسم بوليثنونجوس سونورا^(٢) Polyphthongos sonora أى الذى يمكن سماعه عن بعد ، وهو يظن أن هذه النايات كانت تستعمل فى دعوة المصريين إلى الحفلات الدينية^(٣) ، ويعيد إلى الأذهان ، بهذه المناسبة ، شهادة سينسيوس Synesius^(٤) وكلوديان Claudien^(٥) ، اللذين يتحدثان عن النايات المقوسة عند المصريين^(٦) ؛ وأخيرا فإنه يرهن ، عن طريق اقتباسات كثيرة من مارهوس

= كرتشه Cröze قد لفت نظرى جيدا إلى أن كلمة أوى ouie عند هواريللو هى نفس هذه الكلمة عند الأقباط ، والتى نقرأها فى غالبية الأحيان فى كتبه ، وأنها تعنى ميكروفن mekroffen على النحو الذى يقول به المؤلف نفسه (هواريللو) انظر :

XXII V. 19; pex, v, 1; Bph. II, v. 17

ومواضع أخرى كثيرة .

إذن فكلية أوى ouie ، أو بالأحرى الكلمة القبطية التى لها نفس النطق ، هى حرفيا الكلمة ميكروفن mekroffen ، أى الشيء الذى يمكن أن يرتبط بأشياء كثيرة ؛ وإن كان يجب أن نفهم ضمنا منها هنا phone أى الصوت

جابلونسكى ، الأصوات المصرية عند الكتاب القدامى ، ص ١٩٠ ، تحت كلمة ouie (أوى) .

(١) وهى الكلمة نفسها التى يكتبها الأغريق Chonoué شو نو -وه ، أو Chinoué شو نو -وه .

(٢) يولوس بولوكس ، المعجم ، الكتاب الرابع ، فصل ٩ ، ص ١٨٨ ، عن آلات النفع .

(٣) يتفق يوريجيدس فى ترجمته عابلات باخوس مع هذا الرأى فى البيت ١٦٠ وما بعده :

« عندما يردد للزمار المقوس أنغامه الحلوة

فإنه يحنى بالمسافات المقدمة » .

وهذا الناي الذى يشير إليه يوريجيدس باسم لوتس Lotus هو بوضوح ناي مصرى ، من نوع الناي الذى نحن بصده .

(٤) عن العناية الإلهية ، الكتاب الأول ، ص ٦٦ .

(٥) عن القنصلية الشرفية ، البيت : ٥٧٤ ، ٥٧٥ .

(٦) يتحدث عنه يوريجيدس كذلك فى ترجمته الضارعات .

فكتورينوس Marius Victorinus^(١) ومن كسيفيلين Xiphilin أن هذا النوع من النايات كان ينبغي له أن يكون طويلا ومستقيما ، وليس معقوفا أو مقوسا على النحو الذى زعمه أوستاتيوس ، وان يكون بالتالى مختلفا عن ناي آخر من النوع نفسه وان كان أكثر قصرا ، وكان يطلق عليه اسم جنجلاروس Ginglaros . كذلك يقول جوليوس بوللو كس ، الذى يتحدث عن هذا الناي الأخير ، والذى ينظر إليه باعتباره نايًا مصريًا ، إنه لم يكن من شأن هذا الناي إلا أداء الألحان البسيطة .

هكذا إذن قد كان لدى المصريين نوعان من النايات المستقيمة : نوع طويل يسمى دجو - نو - إى ، هو ذلك الذى نراه مرسوما على جدران جبانات الجيزة ، وآخر أقصر ويسمى جنجلاروس ، شبيهة بتلك التى نراها مرسومة فى بنى حسن^(٢) .

(١) الكتاب الأول ، فن النحو ، ص ٢٤٨٧ ، طبعة بونى .

(٢) انظر لوحات النقوش البارزة الموجودة على جدران كهوف بنى حسن فى مصر الوسطى .

المبحث الرابع

عن اسم البوق واسم الناي المقوس في اللغة المصرية

عندما نقابل بين شهادات كل من هيرودوت ، وديمتريوس ، وسترابون ، وبلوتارك ، وإليان Elien ، وأبوليوس ، وسولان ، وأثينايموس ، وفوللوكس ، وأوستراتوس - فإن من السهل كما يقول جابلونسكي أن يتبين المرء أن المصريين لم تكن لديهم كلمة خاصة يعبرون بها عن البوق ؛ وفي واقع الأمر ، كما يلاحظ - هو - مرة أخرى ، ففي كلمة تستخدم فيها الترجمة السبعينية للعهد الجديد كلمة Salpinx سالبينكس بمعنى بوق ، فإن الأقباط يوردونها على الدوام بالاسم نفسه دون أن يخلوا محلها قط كلمة من لغتهم .

وهكذا ففي حين نجىء الترجمة السبعينية لعبارة : لا تدع البوق يصدح أمامك
عندما تقدم صدقة ، الواردة في انجيل متى على هذا النحو :
mè salpiseš emprosthen sou

فإننا نقرؤها في الترجمة القبطية على هذا النحو التالي :
amper astap chdjök

ويعنى آخر فحيث نجد أن عبارة astap القبطية تأتي بمعنى ينفخ البوق ، فقد خلص جابلونسكي من ذلك إلى أن كلمة tap (تاب) هي اسم آلة موسيقية مصرية ، وأن هذه الآلة ، على وجه التحديد ، هي تلك التي أشار إليها أوساتيوس باسم chinoué ، أي الناي المقوس .

ومع ذلك ، فإننا نظن أننا نقف على أرضية ثابتة حين نعتقد أن كلمة « تاب » لم تكن تعنى قط الناي المقوس ، وإنما هي تعنى بالأحرى البوق المصنوع

من القرون ، أى البوقسان ، فهنا على الأقل ، يوجد المعنى الحقيقي الذى يقدمه الأقباط فى ترجمتهم للمهد القديم كما يمكننا أن نراه فى الآية الخامسة ، من المزمور الثامن والتسعين^(٥٥) حيث استبدلوا الكلمة القبطية « تاب » بالكلمة العبرية شوفار^(٥٦) ومعناها البوقسان أو الأبواق المصنوعة من القرون .

من هنا ينتج أننا حين نقر مع جابلونسكى بأن كلمة شونو - وبه أو شنو - وبه إنما تشير إلى الناي المستقيم أو الطويل وليس إلى الناي المقوس أو المعقوف ، فإننا مضطرون إلى الاعتراف بأن اسم هذا الناي الأخير ، فى اللغة المصرية القديمة ، مجهول لنا تماماً ولو لم يكن أبوليوس فى تحويلاته أو مسخه « ميتامورفيزيس » ، قد قدم لنا هذه الآلة باعتبارها آلة موسيقية كانت تستخدم فى حفلات العبادة فى مدينة سيوايس ، لكننا مدفوعين إلى الاعتقاد بأن هذه الآلة لا تنتمى قط إلى المصريين . حيث لا نلمح لها أثراً ، فى أى مكان ، فوق جدران المباني الأثرية الباقية من مصر القديمة .

(٥٥) ونصها : « ربحوا للرب يهود ، يهود وصوت نشيد » ولعلنا نرى يقصد الآية السادسة ونصها : « بالأبواق وصوت الصور اعطوا قدام الملك الرب » [للترجم]
 (٥٦) أو الشوبر وبى بوق العود وهو البوق الذى يستخدم فى الأعياد الكبرى كرائس السنة ، والعيد الأكبر ، عيد الصيام . انظر الموسيقى والفناء عند العرب : لأحمد تيجور باشا ، ص ١١٩ . [للترجم]

الفصل الثالث

عن الآلات الصاخبة أو الجرسية عند المصريين

المبحث الأول

عن رأى بعض العلماء حول شكل
واسم المزهر أو الجملجل

يعتقد بعض العلماء أن المصريين القدماء قد أشاروا بكلمة واحدة إلى الآلات الجرسية ، أى الآلات الصاخبة ذات الإيقاع ، والتي ينفر عليها ؛ ومع ذلك فليست لدينا الآن ، بخصوص هذه النقطة ، سوى أفكار غير مؤكدة .

ويقتضى الأمر من المرء أن يكون قد مر بمواقع الأحداث ، أو أن يكون قد شاهد المزهر كما هو منقوش فوق جدران المباني القديمة في مصر ، حتى يكون لنفسه فكرة دقيقة عن هذه الآلة الموسيقية . ونحن نجد مزاهر ذات أشكال مختلفة في النقوش التي رسمت بينها هذه الآلة في غالبية المؤلفات التي عاجلت آثار مصر القديمة . ولقد جازف كثيرون بتقديم عدد كبير من التخمينات حول الشكل الذى منحه المصريون لهذه الآلات ، حتى لم يعد المرء بمستطيع ، وسط هذه التخمينات المتعارضة والكثيرة ، أن يعرف أى هذه التخمينات يمكن أن يوليه ثقته الكاملة .

فقد كان يبرتان أوتون داجان Bertrand Autonne d' Agen في مؤلفه *Commentaires sur Juvénal*^(١) يظن أن المزهر أو الجملجل نوع من البوق المصرى أو أنه آلة موسيقية من نوع ما ؛ أما برتانيكوس Britannicus فكان قد أشاع هذا الرأى

(١) « فلتشرق ليزيس أى أمر ترغب فيه فيما يخص هذا »

ولصالح أبحاثنا بملجأها الفاضل »

(يوفيليس ، المجاليات ، ك ١٣ ، البيت ٩٣ ، ٩٤)

نفسه عند بيانه لنفس الآلة الموسيقية التي تحدث عنها أوفيد^(١)، وافترض آخرون أنها نوع من الصور أو البوق أو أنها نوع من أنواع آلة الناي ، مؤسسين رأيهم في ذلك على ما قاله مارتشال Martial^(٢)، وزعم فريتي آخر أن هذه الآلة لابد أن تكون دفا ، وزعم آخرون بأنها الصنّاج . وأخيرا فقد كان الناس في أوروبا عامة منذ أقل من مائتي عام ، لا يزالون يجهلون ما كانت هذه الآلة الموسيقية عند المصريين والتي أطلق عليها اسم مزهر Sistre .

أما اليوم ، فقد بات كل العلماء على اتفاق بأن المزهر أو الجملجل هو نوع من آلات الايقاع أو من آلات الصخب ، ولم يعودوا يتخذون في شكله . وسوف توضح الرسوم التي عملت لهذه الآلة ، نقلا عن المباني القديمة في مصر ، الفرق بين المزاهر أو الجلاجل المصرية وبين مزاهر الاغريق والرومان إذ يختلف شكل هذه عن شكل تلك على الدوام .

ويظن غالبية المؤلفين الذين قاموا بأبحاث حول المزاهر^(٣) أن اسم مزهر Sistre ، ينتمي إلى اللغة اليونانية وليس إلى اللغة المصرية ، وأنه قد جاء من الفعل اليوناني seicin بمعنى يهز أو يرج أو يقلقل ، ويؤسسون هذا الرأي على التعريف ، أو بالأحرى

(١) « أين هو (الشخص) الذي بلغ من الجساسة حدا يجرم الخرخ ،

على الرجل من بولة فاروس وهو يحسك في يده بالجملجل ذي الصليل » .

(أوفيدوس ، ك ١ رسالة ١ ، البيت ٣٧ ، ٣٨) .

(٢) « إن هذّل أمام بصرك عبد صغير بك من عنقه

فهو يهز يده الرقيقة هذا الجملجل ذا الصليل »

(مارتشال ، الانجملات ، ك ١٤ ، الجملة ٥٤) .

(٣) ادريان . تورزيوس ، Advers ، الكتاب الثامن والعشرين ، الفصل ٣٣ ، هارديانوس يونيس ،

الفصل الخامس بالآلات الموسيقية ، رقم ٢٤٥ ، ديستريوس ، الصور القديمة ، الكتاب الثالث ، بولنجر ، عن

المرحح للمعجم العالي ، تحت كلمة Sistrum (المزهر أو الجملجل) ، هينسيوس ، الكتاب الأول ، البيت ٤٩٩ ؛

كاساليوس ، عن العادات المصرية ، فصل ٢٤ ؛ فابريكيوس ، معجم الكثر ، تحت كلمة Sistrum (سسترون) ،

بيجورس في معجم الكثر ، المجلد الثالث ، ص ٣٩٩ ؛ بازيليموس مورلا ، تطبيقات على الكتاب الثالث من فن

الغري لأوفيدوس ، بيت ٦٣٥ ؛ كينج ، الصور الرومانية القديمة ، مجلد ١ ، جزء ١ ، فصل ٥ ، رقم ٢ ؛ بوكارت في

كتابه Phaleg ، ك ٤ ، فصل ٢ ؛ هيرودوتوس بوسي (سان جرج) ، الانثى اسباكيوس أو عن الجملجل ، في

المعجم الجديد (الكثر) للصور الرومانية القديمة من ألبيرت سالنجر ، la fol ، هاجاي كوميتام ، ١٧٨٨ ؛ د ،

بينديكيوس باكيوس ، عن صور الجملجل واختلافاته ، يونونيا ، ١٦٩١ .

على التفسير الذى قدمه بلوتارك^(١) عن المزهر ، فقد اعتقدوا ان هذا التفسير يتضمن اشتقاق اسم هذه الآلة . ويبدو أن جابلونسكى كان من أنصار هذا الرأى^(٢)، منحيا بذلك تفسير إيزيدور دى سيفيل Isidore de Séville الذى يقول^(٣) ان اسم المزهر مشتق من اسم ايزيس التى كانت هذه الآلة موجهة إليها بصفة خاصة^(٤).

أما بالنسبة لنا ، فإننا نجعل حقيقة الدوافع التى أدت إلى تفضيل الاشتقاق الأول على الاشتقاق الذى يقدمه إيزيدور ، ذلك أن الروابط فيما بين كلمة seiein (الفعل) و seistron (المزهر) ، لا تعطى الاحساس بأنها أكبر من تلك الروابط القائمة بين اسم ايزيس Isis والمزهر Sistre .

صحيح أن كلمة seiein (سى - بين) تعنى فى اليونانية يمز أو يبرج وأن المزهر أو السبستر آلة لا نستطيع أن نجعلها تصل أو تتر إلا بجزءها أو رجها ؛ ومع ذلك ، فإذا ما أخذنا فى الاعتبار المعنى الرمزى الذى تقدمه هذه الآلة ، وهو الذى يحسم كل ما هو فى مجال الترجيح والاحتمال فيما يختص باسم المزهر ، وإذا ما تأملنا المعنى المجازى كذلك لانسم ايزيس فسوف ندرك أن هناك ، من هذا القبيل ، الكثير من التماثل بين السبستر (المزهر) وبين ايزيس أكثر من ذلك الذى يقوم بين اسم هذه الآلة الموسيقية والفعل اليونانى سى - بين Seiein ؛ وفى الواقع ، كما يجزينا بذلك بلوتارك^(٥) فإن السبستر (المزهر) كان رمزا لحركة منتظمة ومرتبطة بتشكيل وتمنع الوجود والحياة ، وطبقا لرأى المؤلف نفسه فإن اسم ايزيس مشتق من كلمة يستائى Iesthai ومعناه يتحرك

(١) أسطورة إيزيس وأوثيس ، بلوتارك .

(٢) الأعمال ، المجلد الأول ، الأصباط المصرية عند الكتاب القبطى ، ص ٣٩ .

(٣) إسيديوروس هيباليئيس إيسكوبيوس ، الأصول ، ك ٣ ؛ عن الموسيقى ، فصل ٨ ، ص ٧٦ .

(٤) لم يكن جابلونسكى هو وحده الذى لم يرق له هذا الاشتقاق ، كذلك لم يكن هو أول من فعل ذلك . فالعالم الدغى الذى وجه فى عام ١٧٢٦ إلى المسير لوكليك ، مؤلف المكتبة المختارة Bibliothèque choisie كتابا يتصل بالمزهر ، قد سخر بالمثل من هذا الاشتقاق ، بل لقد بنا هذا الاشتقاق لآثرى صبحر سابق على العالم الذى أشرنا إليه ، بالغ الاختصاص انظر : هورنيموس بوس (سان جبريم ، الانيسى أو عن الجليلج أو المزهر) ؛ ومع ذلك فكل هذه الحجج ليست قط من الأمور التى تفرض تقسها ، إذ لم تؤسس على أى أسباب مقنعة .

(٥) ايزيس وأوثيس ، ص ٣٣٦ .

عن علم وعن قصد وسبب : فايزيس اذن ، وهى الحركة العاقلة المتلكة حيوية ، هى فى الوقت نفسه ربة العلم والحركة .

وهذه المقابلة نجعلنا نفهم بوضوح السبب الذى جعل المصريين يختصون بالزهر ايزيس . علينا أن ندرك ، طبقا لمعتقداتهم أن ايزيس هى الصورة الرمزية للسبب الخفى المؤدى للحركة الرتيبة والمنظمة التى تهب الحياة ، وان الزهر هو الرمز لهذه الحركة ، ذلك أنه لم يكن هناك ما يدعو المصريين ، الذين كانت لغتهم المقدسة رمزية صرف ، أن يعطوا للزهر اسما لم يكن من شأنه إلا أن يستبعد عن الذهن تلك الفكرة التى يلحقونها بهذه الآلة المقدسة ؛ وحيث كانت هذه الفكرة ترتبط برباط وثيق مع تلك الفكرة التى يوحى بها اسم ايزيس ، فقد كان عليهم أن يعبروا عن ذلك باسم يماثل هذا الاسم نفسه .

وهكذا لا يستطيع الاسم سستر (جملجل أو مزهر) ان يستمد أصوله من الفعل اليونانى سي - سين Seien بمعنى يهز أو يرج ، حيث ان معنى هاتين الكلمتين (يهز ويرج) لا يستدعى إلى الذهن قط فكرة الحركة المنظمة والرتيبة ، بل إنه يقدم ، عكس ذلك ، فكرة دفع أو جذب شىء ما بعيدا عن توازنه الطبيعى ، وإعطائه دفعة وقية وهزة غير طبيعية على الإطلاق ؛ وهو معنى يتعارض بوضوح مع الفكرة التى يلحقها المصريون بالاسم سستر أى المزهر : وفضلا عن ذلك ، فسوف يكون من المدهش ، لحد كاف ، ألا نجد لدى المصريين ، فى لغتهم ، كلمة تدل على هذه الآلة ، وأنهم بسبب ذلك ، كانوا مضطرين للجوء إلى اللغة اليونانية ، تلك التى لم تتكون إلا بعد قرون كثيرة من إقامة هذا الشعب (المصرى) لمؤسسه الدينية والسياسية .

ان الأمر الأكثر احتمالا من ذلك بكثير هو أن يكون الاغريق ، حين تبنوا ديانة المصريين ، قد احتفظوا للزهر باسمه المصرى ، وذلك للسبب نفسه ، والذي من أجله احتفظوا لإيزيس باسمها ، مادامت آلة السستر (المزهر أو الجملجل) هى المُستند الرئيسى إلى هذه الربة .

وهكذا فنحن نذهب فى ظنونا إلى خلاف ما ذهب إليه العلماء الذين عابوا أو نحو الاشتقاق الذى قدمه إيزيدور لكلمة سستر ، وسنحاول ، فيما يلى ، أن نبرهن أن هذه الكلمة تستمد أصلها فى الواقع من اللغة المصرية ، وليس من اللغة اليونانية .

المبحث الثاني

عن اسم الزهر في اللغة المصرية وعن اشتقاق هذه الكلمة

يظن لأكروتشه^(١) أن السستر (أبي الزهر أو الجللجل) ينبغي أن يسمى في اللغة المصرية كمكم Kemkem ، وهي كلمة تعني في هذه اللغة آلة صاخبة أو آلة موسيقية تطن عندما تضرب أو تمز أو ترج . وقد بدت له هذه الكلمة مشتقة من Kim (كم) بمعنى يحرك أو يمز ؛ لكن كلمة كمكم هي في الواقع الاسم الذي يخلعه الأقباط على الدف الذي نسميه نحن : دف الياسك ؛ فهم يقولون كمكم بمعنى دف ، وريس كمكم Repskemkem للإشارة إلى الرجل أو المرأة التي تضرب على هذا الدف .

لكن جابلونسكي يقترح كلمة أخرى تبدو لناظره أنها الاسم الحقيقي للزهر في اللغة المصرية . وقد عثر على هذه الكلمة في الترجمة القبطية للرسالة الأولى إلى الكورنثيين ، الأصحاح الثامن ، الآية الأولى حيث حولوا النص اليوناني شاكلوس إيشون Chalcos echon إلى النص القبطي : أنوهومت إيسكنكن anouhomt epscencen بمعنى النحاس الأصفر في حالة زنين ؛ ومن هنا نستنتج أن الكلمة القبطية كنكن لابد أن تفهم على أنها زنين النحاس الأصفر ، وبالتالي زنين الزهر أو الجللجل ، وهو الذي كان يصنع من النحاس الأصفر، وعلى هذا يتفق أن تستخدم هذه الكلمة بالمثل للإشارة إلى صوت البوق (سفر الخروج ، الأصحاح التاسع عشر ، الآية ٢٦) . وهذا ما يحول جابلونسكي دون أن يولي رأيه ثقة كاملة ؛ بل إن ناشو وشارحه في الوقت نفسه ، المستر ووتر Water ينظر إلى رأيه ، أي رأى جابلونسكي باعتباره محوطا بالشكوك ، إذ تعني هذه الكلمة ، حسبا بهذا له ، زنين أو صوت آلة موسيقية من نوع ما .

(١) جابلونسكي ، الأعمال ، المجلد الأول ، الأصول المصرية عند القدماء ؛ ص ٣٦٠

ولكى يدلل على رأيه يورد الترجمة القبطية لهذا النص اليوناني :
 Salpingos Echo (سالبنجوس إيكو) ، الوارد في الرسالة إلى العبرانيين ، الأصحاح
 الثاني عشر ، الآية ١٩ ؛ تقول هذه الترجمة القبطية : لى - ككنن أنيتو سالبنجوس
 أو كما تقول اللهجة الصعيدية أوهرو - أو آن سالبنكس ، بمعنى صوت أو زين
 البوق (١) وفضلا عن ذلك ، فإنه لا يرى تماثلا من أى نوع بين الكلمة القبطية ككنن
 Cencen وكلمة سستر أى المزهر أو الجللجل .

ومع ذلك فلا يمكن أن نستنتج بالضرورة من وجود كلمة Cencen ملحقة في
 بعض الأحيان بكلمة البوق ، أن هذه الكلمة لا علاقة لها أبدا بكلمة سستر (أى
 المزهر) على وجه الخصوص ؛ فما دامت هذه الكلمة تعنى في اللغة القبطية زين أو
 طنين النحاس الأصفر ، فلا يمكن أن ننظر إليها باعتبارها تشير إلى زين كل آلة
 موسيقية أياما تكون ؛ ذلك أن هناك عددا كبيرا من هذه الآلات لا يدخل في
 تكوينها أبدا النحاس الأصفر .

وبرغم ذلك فقد كان يكفى أن تعنى كلمة ككنن Cencen الزين أو الضجة
 الطنانة أو الرنانة التى يحدثها النحاس الأصفر ، لكى تصبح اسما للسستر أو المزهر أو
 الجللجل ، وأن تشير في الوقت نفسه إلى الضجة الرنانة التى يحدثها البوق . كذلك ،
 فإن هناك احتمالا كبيرا في أن يكون المصريون قد استخدموا بالمثل هذه الكلمة ، التى
 يستخدمها اللاتين بهذا المعنى نفسه ، حين ترجموا اسم المزهر بكلمة كريبيتاكولوم
 Crepitaculum وهى كلمة تعنى : آلة موسيقية صاخبة تحدث صوتا زانا ؛ وذلك
 على نحو ما فعل الأقباط تعبيرا عن الصوت الرنان الذى يحدثه بوق مصنوع من
 النحاس الأصفر ، وهو الأمر الذى يمكن ملاحظته من هذين البيتين لفرجيل :
 الانبادة - الكتاب السابع

عندئذ مدوت طبول الحرب برلينها النحاس ،

البيتان ٥٠٣ ، ٥٠٤

وهى تصدر دوما مفرعا

بل إننا قد نضيف بأن أفضل المترجمين اللاتين ، حين ترجموا اسم المزهر ،
 فإنهم قد جعلوه - وهذا أمر لا يحوطه أى شك - مشتقا ليس من الفعل Seicin

(١) انظر نهاية المبحث الثالث إلى توافق بين رأى جابلونسكى وبين رأى ووتر Water

بمعنى يهز أو يرج ، وإنما من الفعل يحدث صدى *résonner* أو يرن *retentir* ، وأنهم ألحقوا بكلمة سسترون *Sistrion* المعنى نفسه الذى يعطيه الأقياط لكلمة كتيكين : ومعنى آخر ، فإن من المرجح لحد كبير أن يكون اشتقاق آخر ، يتأسس على فكرة أخرى ، مغايرة لتلك التى تلحق على الدوام بالتفسير الخاص بكلمة ما ، كما هو الحال فى الاشتقاق الذى تم عن طريق استخلاص كلمة سسترون من مى-يين ، اشتقاقا حاذقا ، لكنه لا يقوم على أى أساس ، بل هو موهل فى الخطأ .

هناك مبدأ طبيعى عند كل شعوب العالم ، يقودها عند تكوين واشتقاق الكلمات التى تشكلها أو تتبناها ، سواء تلك التى تشتقها من لغتها الخاصة أو تلك التى تستعيرها عن لغة غريبة ، ذلك هو مبدأ التماثل ؛ فعندما تقابلهم حروف - وبصفة خاصة الحروف الجامدة - لا يكون نطقها مألوفا لهم ، أو لا يكون متفقا مع الذوق والعادات التى يأخذون بها ، فإنهم يستبدلون بها حروفا أخرى لها نفس اللفظ أو من مخرج صوتى مماثل ؛ مثال ذلك إحلال حرف سنى (بكسر السين وتشديد النون) ساكن ، أكثر قوة أو أكثر رقة ، محل حرف ساكن سنى آخر ، أو حرف ساكن شفقوى محل حرف شفقوى آخر . أو حرف لسائى محل لسائى آخر ، أو حرف مائع بحرف آخر من النوع نفسه^(١).

(١) وهذا هو ما فعلناه نحن (الفرسيين) أنفسنا عند تشكيل وتكوين الكثير من كلماتنا ؛ مثال ذلك كلمة *laper* (ضرب - نقر) التى اشتقنا منها كلمة *Tambour* أى الدف ، وكلمة *flamber* بمعنى يشعل أو يوقد التى اشتقنا منها كلمة *flambeau* بمعنى الشعلة أو اللهب ؛ وكلمة *approuver* بمعنى يؤمن (بشئ مكسور على الميم) أو يوافق التى أخذنا منها كلمة *approbation* بمعنى موافقة وكذلك الكلمات التى أخذناها عن الإغريق واللاتين مثل *boe* بمعنى صبيحة *vox* التى جعلنا منها *voix* (صوت) ؛ وكلمة *rhodē* التى جعلنا منها *rose* (ورد) ؛ وكلمة *kyklus* التى جعلنا منها *Cercle* بمعنى دائرة ؛ وكلمة *kapanē* التى جعلناها *cabane* أى الكوخ ؛ وكلمة *kabellēs* التى حولناها إلى *cheval* أى الحصان ؛ وكلمة *titulus* التى تحولت إلى *titre* أى المنان أو اللقب إلى غيما من اللامى ؛ وكلمة *apostolus* ، *apostolus* التى جعلناها *apotre* أى الرسول أو للبشر ، وكلمة *episcopus* ، *episcopus* التى تحولت إلى الأباتية إلى *bischoff* وفى الإيطالية *vescovo* والفرنسية *evêque* أى المطران . ولكن التحريفات أو التحويلات تصبح أكبر بالنسبة لكلمات اللغات الشرقية التى نقلت إلى اليونانية وكتب بحروف يونانية ثم انتقلت إلينا عن هذا السبل ؛ فالإغريق ، الذين كانوا يضحون بكل شئ فى سبيل رفاة أذانهم ، دون حرص منهم على الإطلاق على الاقتراب من النطق الصحيح للكلمات إذا ما بدت لهم جافة ، لم يركزوا ليوقعهم أى حاجس حين يقطعوها الحروف التى يضاهيهم لفظها أو يستبدلوا بها حروفا أخرى ، بالغة الاختلاف فى معظم الأحيان .

وهكذا يصبح بالامكان ، أن تكون كلمة سسترون ، مشتقة من كلمة
كنكن المصرية ، برغم الاختلاف الظاهري الشديد بينهما .

ولكى نحسم هذه المشكلة بشكل أكثر وضوحا ، فلن يكون تزيذا لا طائل
من ورائه ، أن نتأكد مما إن كانت كلمة كنكن لن تقابلنا في لغات أخرى - مع
تغيرات طفيفة باعتبارها اسما للآلة الموسيقية التى نسميها نحن الجليلج أو المزهر
(سستر) .

فنحن أولا ، نعرف على هذه الكلمة دون مشقة في الكلمة الأمهية
Tzenacel أو كيناكل Cenacel^(١) التى تعنى في هذه اللغة سستر أو مزهر ؛
فمن الواضح أن هذه الكلمة لا تفرق كثيرا عن الكلمة المصرية كنكن Cencer إلا
في تحمّل الحروف القوية إلى حروف رهيقة ، وفي أنهم قد أحلوا الحرف اللسانى
الساكن ا (اللام) الذى بنى هذه الكلمة ، محل الحرف اللسانى الساكن n الذى
يتمم كلمة كنكن . أما بخصوص الحرف المتحرك a (وهو يقابل الفتحة في اللغة
العربية) ، الذى نجده في الكلمة الأمهية والذى لم يوجد قط في الكلمة المصرية ،
فنحن نعرف أنه لا توجد أبدا في اللغات الشرقية سوى الحروف الساكنة أو
الجامدة التى . ينظر إليها باعتبارها الأجزاء الرئيسية للكلمات ، وأن الحروف
المتحركة (وتقابلها حركات الفتح والكسر والضم في العربية) لا تغير قط من
طبيعتها ومن معانيها أو تصوراتها . (كذا) . وللسبب نفسه فقد استطاع
الأمثويون أن يحلوا الحرف الجامد اللسانى ا أى اللام محل الحرف الجامد اللسانى ،
الـ n أو النون ، وسوف يكون بمقدور آخرين أن يستبدلوا بحرفي النون في الكلمة
المصرية كنكن حرفي لا لتصبح الكلمة بدورها كِل كِل (كسر فسكون
وهكذا) وهو ما فعله العبرانيون أو بالأحرى الكلدانيون ، مع إضافتهم إلى هذه
الكلمة ، النهاية الخاصة بالأصطلاح التعبيري في لغتهم ، مع تغير الحروف القوية أو
الغليظة إلى حروف رقيقة . وهكذا فبدلا من كنكن أصبح لدى هؤلاء في البداية
كلمة كلكل Celcel ، ومع تلطيف الحرفين الأول والرابع (الكافين) تكونت

(١) لقد كتبنا للكلمات الأمهية (الأمهية) على الدوام طبقا لنطق القساوسة الأمشاش ، وليس طبقا
للمعاجم الأثرية .

كلمة تزلتزيل Tzeltzelei أو تزلتزيل tziltzelei، إذن ، فلم يتحتم لاحداث تغيير بهذا الحجم في الكلمة المصرية ، سوى إحلال حرف جامد لساني محل حرف جامد لساني آخر ، وإبدال حرف قوى بآخر ضعيف أو رقيق .

ونحن ننسب إلى الكلدانيين إبدال النون باللام ، طبقا لما يخبرنا به سكاليجر Scaliger ، الذى يلاحظ في كتابه : « عن إصلاح الأزمان » :

De emendatione temporum

ان الكلدانيين كان من عانتهم أن يستبدلوا بحرف اللام حرف النون" في كل كلمة يقابلهم فيها الحرف الأخير ، فكانوا يلفظون لا يوخزنصر بدلا من نيوخزنصر ، ولا يونيداس بدلا من نايونيداس ؛ ومن جهة أخرى ، فحيث أن العبريين قد أوشكوا على أن يفقدوا كلية صلتهم بلغتهم الأصلية ، بفعل تعددهم الاستخدام الدائم للغة الكلدانية أثناء أسرههم البابلي ، وحيث تعودوا أن يلفظوا الكلمات على غرار ما يفعل الكلدانيون ، فإن هناك كبير احتمال لأن يتطابق هؤلاء مع أولئك في طريقة لفظ كلمة كئكن Cencen .

ولسوف يستطيع الاغريق ، وهم الذين استعاروا كل الآتهم الموسيقية على وجه التقريب من الآسيويين ، أن يحصلوا كذلك على هذه الآلة أو على أقل تقدير على اسمها ، ولسوف يقومون طبقا لمعاداتهم بأن يستبدلوا من كلمة تزلتزيل Tzeltzelei كل ما يجعل نطقها عسيرا عليهم أو يسبب لهم في ذلك بعض الضيق ، ولسوف يضيفون إليها كذلك النهاية التي تتفق مع التعريفات الخاصة بلغتهم ؛ وهكذا فيدلا من تزلتزيلون Tzeltzelon التي كان عليهم أن يلفظوها ، أصبحوا يقولون في البداية سستيلون Sistelon ثم ، بعد ذلك ، تحولت اللام إلى راء لكى يصبح النطق أكثر رقة وأصبحت تلفظ سسترون Sisteron التي تحولت بفعل الدمغ أو الدمج إلى سسترون Sistrōn ، محتفظون على الدولم ، وعلى نحو ما كان الكلدانيون والعبرانيون قد فعلوه ، بالحرفين الصافين اللذين يملوان على أنهما الحرفان المصوران في الكلمة المصرية كئكن Cencen .

(١) أى الحرف لا في مكان حرف الـ « (اللام في مكان النون) .

ان التشويه أو التحريف الذى ألحقه الاغريق بهذه الكلمة كنكن Cencen ،
 التى تلقوها بالفعل معرفة فى شكل الكلمة Tziltzelei تزيلتزيل لن يبدو مدهشا حين
 نقارنه بالتحريف الذى تناول الكلمة العبرية يكركل Iechezchel والذى جعل منها
 إيزكييل Ezechiel (حزقيال ؟) ؛ أو كذلك بالتحريف فى الاسم شاجاى Chaggaï
 والذى جعل منها Aggée وأخيرا بالتحريف الذى تناول الاسم Chizchiiale حين
 جعل منها Ezechias^(١) اطلع اطلع .

(١) ليس هناك اختلاف فى النصوص التى تناولت كل هذه الأسماء أكبر من ذلك الضمير الذى أصاب
 اسم مدينة رشيد والذى تحول فى لغتنا إلى روزيت Roette .

المبحث الثالث

عن النوع الثاني من الآلات الجرسية وعن اسمها في لغة هؤلاء الأقوام

بمخلاف المزهار أو الجلالجل التي تتكرر رسومها كثيرا فوق جدران المباني القديمة في مصر ، هناك نوع آخر من الآلات الجرسية ، أو ذات الصليل ، أى الآلات الصاخبة ، نلاحظ وجوده في أماكن عدة . وقد بدت لنا هذه الآلات ، التي لها شكل القرص - نوعا من الصناج (الصاجات) . ونراها (في الرسوم) عادة بين أيدي شخصوس ، يبدو أنهم نساء ، يقمن بحركة رقص دائرية .

وفي واقع الأمر ، فإن ميناندر Ménandre ، الذي يشير إليه سترابون^(١) ، يخبرنا بأنه في مناسبة الأضحيات التي كانت تقدم خمس مرات في اليوم الواحد ، كانت هناك نسوة يبلغ عددهن سبع سيدات ، يكون دائرة ، ويضربن بالصناج^(٢) ، في حين كانت هناك أخريات يطلقن صرخات نافذة للغاية . ويبدو أن أوفيد ، بلور ، قد رأى هؤلاء النسوة رأى العين ، حين تحدث في الكتاب الثالث من تقويمه « Fastes » ، البيت ٧٤٠ عن الب حيات في إثر باخوس^(٣) . كذلك يتجددت عني بلوتارك في الكتاب الرابع من مؤلفه : أحاديث المائدة حين يقول : ليس هناك أكثر ولا أقل من وجود نسوة في بلادنا ، يصنعن ضجة كبيرة في الأضحيات الليلية التي كانت تقدم إلى باخوس والتي تسمى نيكتاليا Nyctelia أى الأعياد الليلية ، واللاتي تطلق عليهن

(١) سترابون ، الجغرافيات ، الكتاب السابع ، ص ٣٥٧ .

(٢) « في احتفال يقام خمس مرات في اليوم ،

وسبع خادمات كن يقرعن الصناج خلال الدائرة ؛

وأخريات كن يولولن ما في ذلك جدال » .

(٣) متاندروس في مسرحته : كثره النساء .

كذلك كان عيد النسوة اللاتي ترلن مرسومات على جدران المعبد الصخري في إدفو حول مهد

أوزيريس ، يضربن بالصناج ، يبلغ سبع سيدات .

(٣) جماعات من التاجيات يمكن بأيديهن صنجا يصدرن به صليلا .

على وجه الخصوص الكنية : وصفات باخوس أى Chalcodristas (شالكودريستاس) وهى كلمة تكاد تعنى : الحك على النحاس^(١) .

أما بخصوص الاسم الذى يخلفه المصريون على هذا الصنف من الصناج ، (أو الصاجات) فإننا نعتقد أن ليس هناك من شغله هذا الأمر ، كما نشك أن هذا الاسم قد عرف على الإطلاق .

ومع ذلك فإننا نجد فى الترجمة القبطية للمزمور المائة والخمسين ، الآية ٥ ، اسم هذا النوع من الآلات الموسيقية وقد تحول إلى كيمبالون Kymbalon ، وإن كانت هذه الكلمة فى الواقع هى نفسها الكلمة الاغريقية التى تعنى الصناج أو الصاجات ، والتى نجدها فى الترجمة السبعينية ، والتى أخذ عنها الأقباط كلمتهم فى ترجمتهم للمعهد القديم ؛ كما أننا لا نشك فى أن هذه الكلمة لا تنتمى قط إلى اللغة المصرية .

وإذا أردنا أن نحكم على الأمر عن طريق النص العبرى (للتوراة) أو عن طريق الترجمة الحبشية (الأمهرية) وهما يتطابقان تمام التطابق ، فسوف نجد أن اسم الصنج واسم الزهر أو الجللجلا لا يختلفان فيما بينهما قط إلا عن طريق الصفة التى كانت تلحق بهما ، كليهما ؟ فقد كانت الصناج تسمى جرسيات رنانة^(٢) ، أما المزاهر فكانت تسمى جرسيات صاخبة^(٣) . وفى كلتا الحالتين كانت العبرية تستخدم كلمة tziltzelei ، أما الأمهرية فكانت تستخدم إيزيناكيل Iznacel ، وهما تماثلان ، كما سبق أن استرعينا الانتباه ، الكلمة المصرية كنكن Cencen ؛ ومن هنا فإننا نخلص إلى أن كلمة كنكن كانت تعنى بصفة عامة النغمات أو الأصوات الرنانة التى تحدثها كل الآلات الموسيقية المعدنية ، وإن أسماء الآلات المختلفة من هذا النوع ، لم تكن تتميز إلا بالصفة التى كانت تحدد إما شكل كل منها ، وإما نوع الرنين الذى كانت تحدثه .

(١) ترجمة أمير Amyot .

(٢) بالعبرية : فى تريلزىل شينا ، وبالأمهرية : فى تريناكيل زيكته قالو .

(٣) بالعبرية : فى تريلزىل ثيرووله ، وبالأمهرية : فى تريناكيل لولفا بالى .

الفصل الرابع

عن آلات الإيقاع المستخدمة في موسيقى المصريين القدماء

المبحث الأول

ملاحظات تمهيدية

حيث قد وائتأ الفرصة فيما سبق للحديث عن استعمال الآلات الموسيقية أثناء بحثنا عن حالة الموسيقى القديمة في مصر ، وعن أنواع الغناء وضروب الشعر المختلفة عند قدماء المصريين ، وعن دافع وغرض الأعياد السنوية ، وعن الاحتفالات وطابع صنوف الغناء التي كانت تصاحبها ، فإننا لا نستطيع أن ندخل في بعض التفاصيل حول آلات الإيقاع^(١) دون أن نكرر أنفسنا . ولهذا السبب فإننا لن نسترجع قط ما سبق لنا أن لاحظناه في مواضع عدة ، بخصوص هذا النوع من الآلات ؛ وستكتفى هنا بأن نصف شكلها واستخدامها ، وأن نعرف بالاسم الذي كانت تعرف به قديما ، أو الذي تعرف به في الوقت الراهن .

(١) كانت توجد هذه التفاصيل في البحث الذي تحدثت عنه ، والذي كان ينبغي له أن يسبق هذا البحث ، لكنه تأخر حتى المئوية التالية .

المبحث الثاني

عن آلة إيقاع معينة من آلات الموسيقى عند
قدماء المصريين ؛ عن شكلها واستخدامها ؛
عن صلتها الوثيقة البادية بآلة موسيقية من
النوع الذى يستخدم فى بعض الكنائس
المسيحية فى الشرق

من بين صور الشخصيات التى نحتها مرسومة فى مركب عرس ، نراه
منقوشا على جدران أحد الكهوف الواقعة بالجبل الموجود بالقرب من إيليتيا
(الكاتب)^(١) ، نلاحظ وجود بعض موسيقيين يقوم أحدهم بالنقر على القيثارة
(الهارب أو الجنتك) ، ويقوم الآخر بالعزف على ناي ذى قصبتين ، وهناك ثالث
يمسك بعصوين كبيرتين (واحدة بكل يد) يضربهما فيما يبدو ، الواحدة
بالأخرى .

وقد كانت هذه الآلة - العصى المصنفة - تستخدم فيما يبدو فى تمجيد
وضبط إيقاع الألحان التى كان الموسيقيون الآخرون يعزفونها . وقدغنا بساطة شكلها
لأن نستخلص أن استخدامها يعود إلى عدة قرون بالغة القدم ، وأنها قد سبقت ولابد
حتى ابتكار المزهر والدف والصنّاج وكل آلات الإيقاع الأخرى ، وهى الآلة التى
سمحت ببقائها الأخلاق الصارمة التى كان عليها زهاد اليهود القدامى فى مصر ، ومن
المعروف أن ديانة هؤلاء لم تكن شيئا آخر سوى الديانة المصرية القديمة ، بعد
إصلاحها وتبسيطها وتخليصها من كل ما كان يشوبها من الوثنية مع خلطها بشيء من
اليهودية والمسيحية .

وحيث لم يكن المبيون قط قد استخدموا آلة مشابهة لتلك التى نعلمها ، فإن
كتب الأقباط التى لا تضم سوى المهددين القديم والجديد ، لم يكن بمقدورها فى

(١) انظر اللوحة رقم ٧٠ ، الشكل رقم ٢ .

الحقيقة أن تقدم لنا عوناً من أى نوع ، حتى نستطيع أن نكشف عن اسمها في اللغة المصرية القديمة .

ومع ذلك فقد وجدنا آلة من النوع نفسه تستخدم في الكنائس الشرقية المنشقة في الشرق (كذا) ؛ هي تلك التي يطلق عليها في العربية اسم ناقوس ، وفي الأمهرية اسم تكقا Takqa ؛ ويوجد من هذه صنفان : ناقوس خشب ، أى الناقوس مصنوع من الخشب^(١) أما الآخر فيطلق عليه اسم ناقوس حديد ، أى الناقوس مصنوع من الحديد .

وينقسم النوع الأول بدوره إلى قسمين : فهناك نواقيس يبلغ عرضها نحو قدم واحد ، في حين يصل طولها إلى نحو ستة أقدام ؛ وهذه تعلق بواسطة حبال في سقوف الكنائس ، وتستخدم في حث المؤمنين على أداء الخدمة المقدسة ؛ وهم يضربونها بمطرقة خشبية صغيرة الحجم . وهناك صنف آخر أصغر من ذلك حجماً بكثير يسك باليد ويضرب بالمثل بمطرقة صغيرة من الخشب .

أما الثاني ، أى الناقوس الحديد ، فهو عادة أقل حجماً من النواقيس الخشبية ، وهو يستخدم بصفة أكثر خصوصية في كنائس الأروام في الامبراطورية العثمانية ، أكثر مما يستخدم في الكنائس الأخرى ؛ ويطلق عليه بعض المؤلفين اسم سيمتيرى ؛ ولعل هذا هو اسمه في اللغة الدارجة ، وإن كان الاسم الحقيقي الذي يعطيه له الأروام أو اليونانيون هو هاجيوزيدير agiosidère ، وهي كلمة يونانية تتكون من مقطعين : hagios هاجيوس بمعنى مقدس ، وسيدروس sidéros بمعنى حديد (أى الحديد المقدس) .

ونتوقف ببحثنا حول هذا النوع الأخير عند هذا الحد ، محفظين لأنفسنا بحق الحديث عنها بشكل أكثر إيجابية وأكثر تفصيلاً ، حين نتصلدى لمعالجة الحالة الراهنة لفن الموسيقى في مصر . أما الآن ، فهذا هو ما نستطيع أن نقوله ، كما نعطى بعض فكرة عن هذا النوع من آلات الإيقاع ، التي يراها المرء بين رسوم كهوف إيليتيا (الكتاب) .

(١) ونرى هذه الكلمة بصفة عامة كل آلة من آلات الإيقاع .

المبحث الثالث

عن الدف القديم في مصر

ليس من اليسر أن يكون المرء لنفسه فكرة دقيقة عن شكل الدفوف المصرية القديمة ، نقلا عن تلك الدفوف المنقوشة فوق المبانى القديمة لهذا البلد ؛ ومن العسير كذلك علينا أن نجد لها في شكل الصنوج ما لم نكن قد قمنا بدراسة خاصة بهذا النوع من الآلات وبالاستعمالات التي خصصت من أجلها . وحيث لم يسمح جهل القدماء فيما يتعلق بالمنظور ، لكل من الحفارين أو صانعي التماثيل أن يرزوا الأشياء إلا من منظور جانبي ، فلم يكن بمقدور المرء أن يقدر سمكها . ولم يكن من شأن الرسوم بالغة الأمانة والدقة والتي رسمت لها ، أن توقفنا على هذا السمك حيث بدت هذه الدفوف شبيهة بالأقراص ، تمسك بها الشخص كذا لو كانت تلتصق بأيديها . إننا لم نكن بمستطيعين على الإطلاق أن نتعرف على هذا النوع من الآلات الموسيقية لو لم يكن الشعراء قد علمونا كيف نميز الدفوف القديمة ، فسهم يطلعوننا على طريقة الإمساك بها والعزف عليها^(١) وكذلك على اغراض استخدامها في حفلات العبادة ، سواء في ذلك عبادة باخوس^(٢) أى أوزيريس ، أو في عبادة رع ، أو في عبادة قيبال Cybele التي هي ايزيس^(٣) .

-
- (١) أوفيدوس ، مسخ الكائنات ، كتاب ٣ ، بيت ٤٠٨ ، وكتاب ٤ ، بيت ٢٩ ؛ المؤلف نفسه ، التفرغ ، كتاب ٤ ، بيت ٣٤٢ ؛ بروتيوس ، ك ٣ ، الإيجة ١٧ ، بيت ٣٣ .
(٢) بروتيوس ، عابلات باخوس ، أبيات ١٤٧ ، ١٤٨ ؛ المؤلف نفسه ، الكيكلوبس ، أبيات ٦٥ ، ٦٦ ؛ أوفيدوس ، أنظر أملاء ؛ فايدرا لبيوليتوس ، أبيات ٤٧ ، ٤٨ ؛ بروتيوس ، أنظر أملاء ؛ نونوس من مدينة بانوبوليس (المجمع حاليا) ؛ ديونيسيوس ، ك ١٧ ، بيت ٢٢٩ .
(٣) أوفيدوس ، حور أم الأهباب ، في موضوع متفرقة ، حور وبا ، عطور ، بيت ١ وما يليه ؛ بروتيوس ، عابلات باخوس ، بيت ١٢٤ ؛ أريستوفانيس ، الزناير ، فصل ٥ ، مشهد يجمع بين بديليكيون وكسانثاس وسوسيا وفيلوكليون ، بيت ١١٨ .

ومع ذلك فمن المحتمل ألا تكون هذه الدفوف غير مسطحة (أى ذات عمق) أو أسطوانية الشكل مثل دفوفنا العسكرية ، ونحن من جانبنا نظن أنها لم تكن لتختلف قط ، بالضرورة ، عن الدفوف القديمة الأخرى ، التى كانت تشبه دفوفنا . تلك التى نطلق عليها دفوف الباسك .

أما الأشخاص الذين رأينا بين أيديهم هذه الآلات فقد بدوا لنا نساء ؛ وفى الواقع فقد كان الدف ، عند الاغريق وعند العبريين ، وعند الغالية العظمى من شعوب الشرق القديم ، آلة تختص بها النسوة أو على الأكثر تدخر لرجال تجردوا من رجولتهم أمثال كهان اليونان القديمة . ولا يزال المرء يراه حتى اليوم فى مصر بشكل اعتيادى فى أيدي النسوة أكثر مما يراه فى أيدي الرجال . وهنا يكمن السبب الذى من أجله ، دون جدال ، جاءت هذه الآلات خفيفة ، سهلة الاستعمال .

ولهذا السبب فإننا نظن أنه عن طريق الأشخاص الذين نقشوا أو رسموا فوق المبانى المصرية القديمة ، محسكين فى أيديهم بقرص كبير ، وهم يرقصون ، قد أريد رسم كاهنات باخيات ، يضرين على طوبهون أو دفوفهن الشبيهة بـ دفوف الباسك لدينا . ومن المؤكد أن عادة الحفر أو الرسم فوق المبانى الأثرية ، بل حتى فوق الآنية لراقصات باخيات ، وهن يتقرن على دف الباسك ، كان أمرا بالغ الانتشار بين اليونانيين ، وهم ، كما هو معروف ، قد استعاروا غالبية أنظمتهم الدينية والمدنية وكذلك فنونهم من المصريين ؛ وبغيرنا بلوتارك أنه كانت ترى كذلك بعض هذه الآلات مرسومة أو محفورة فوق معابد اليهود^(١) .

(١) يقول بلوتارك فى أحاديث المائدة ، الكتاب الرابع ، القضية الخامسة :

Photarque, propos de table, liv IV, quest. 5

« وإذا كان اليهود ، سواء يدافع دهنى ، أو بسبب الكرملية قد استعزوا عن أكل لحم الخنزير فإن مزارع ياغروس^(٢) وكذلك الحرية والطيلة^(٣) التى يرعاها المرء مرسومة فوق تليسة حواجز أو جدران معابدهم ، لا يمكنها أن تناسب ، بشكلها الاحتفالى هذا ، إلها آخر سوى ياغروس » .

(١) حوالات لوريج تارة على شكل كيز صير بقا أتملا بأفود الكربة ، وكان يسك ياغروس وأفود . [الترجمة]

(٢) الكلمة المستخدمة هناك tambourin وسامها طبلة طبلة الحن ، وهى تفر عليها بعضا واحدة . [الترجمة]

إذن فنحن بصدد عادة أو استعمال انتشر بين جزء كبير من شعوب الشرق
 الأقدمين ؛ ومعنى آخر ، فليس من المحتمل أن يكون المصريون ، وهم كانوا يعرفون
 هذه الآلة ، وكانوا يستخدمونها في معابدهم وحروبهم^(١) ، بل كانوا هم مخترعيها^(٢) ، هم
 الوحيدين الذين يستطيعون أن يهملوا زخرفة معابدهم ، بصورة من هذا النوع .
 ولهذا السبب ، فإن ما احدثناه منذ البداية ، وكذلك ما تحملنا على الاعتقاد
 في صحته شهادة الشعراء ، قد وجدناه مجسدا في عادات شعوب الشرق .

(١) كليمان السكندري ، المرقى ، الكتاب الثانی ، فصل ٤ ، ص ٣١٤ د .

(٢) نفس المؤلف ونفس المرجع .

المبحث الرابع

عن اسم الدف القديم في اللغة المصرية
والذى يعرف في لغتنا الدارجة باسم
دف الباسك

يستحيل أن يكون في اسم هذه الآلة مبعث لأى شك ، فقد احتفظت لنا به
اللغة القبطية ، وهو الاسم كمكم kemkem الذى ظن لاکروتشه أنه اسم المزهر أو
الجلجل ، إذ جعله مشتقا من الكلمة اليونانية seiein بمعنى يهز أو يرج ، ولأن المرء
يجده مستخدما بهذا المعنى في الترجمة القبطية للمزمور الحادى والعشرين ، الآية ٧ ،
والاصحاح السابع ، الآية ٧ .

ولكننا قد سبق أن برهنا على أن اسم مستر أى مزهر أو جلجل يعنى الآلة
الموسيقية ذات الصليل أو الرنانة ، وأنه لا يمكنه بأية حال أن يعطى عند المصريين
معنى مماثلا للفعلين يرج أو يهز ، وفي واقع الأمر فإننا لا نجد مثالا واحدا أخذت فيه
كلمة كمكم على أنها تعنى المزهر . بل إن الشراح الأقباط قد حولوا كلمة كمكم
kemkem إلى تف toph وهى تهنى في العبرية دفا من نوع الدفوف التى نعدثنا للتو
عنها أى الدف الذى تستخدمه النسوة ، وهو شبيه بالدف الذى نطلق نحن عليه اسم
دف الباسك .

ولهذا السبب نقرأ في النص العبرى للمزمور ١٥٠ ، الآية الرابعة : « هاليل
أوهو بى توف أو ماشول » أى « سبحوه بدف ورقص ، سبحوه بأوتار ومزمار » ثم نجد
هذا النص نفسه في اللغة القبطية : « سمو لرق هن تان كمكم نم طاسى كورس
وهكذا تقابل الكلمة القبطية كمكم الكلمة العبرية تف - أى دف - والذى يعنى
(عندنا) دف الباسك . ومن الصحيح أن الأقباط قد قصدوا بمعنى كمكم دفا من
نوع هذه التى نتحدث عنها ، وأن هذه الكلمة قد تحولت في الترجمة المامشية من

القبطية إلى العربية^(١) إلى كلمة دفوف ، جمع دف^(٢) ، كما أننا نجد في الترجمة القبطية للمزمور ١١٨ ، الآية ٥ ، كلمة rep-kemkem ريككمكم لكى تشير إلى ضاربات الدف .

ولو أننا مضينا لنقدم بعد براهين على هذه الدرجة من الوضوح ، براهين أخرى ، لكان محققا ذلك القارئ الذى يوجه إلينا الاهتمام بأننا نسعى وراء استعراض للمعرفة لا جدوى منه ؛ ومع ذلك فإننا على يقين بأن العمل الذى نقدمه هنا الآن ، أقل جاذبية فى حد ذاته ، حتى أننا قد اختصرناه إلى أقصى قدر ممكن (من الاختصار) بالنسبة لنا ؛ بل لكم كنا نود لو استطعنا أن نستبعد منه كل ما ليس له ضرورة مطلقة ؛ ومع ذلك ، فحيث ان هذه المادة لا يعرفها سوى القليلين ، فقد ظننا أن من المناسب أن نضيف بعض الأفكار ، إلى الكثير من النقاط التى كانت تحتاج إلى توضيح .

(١) كتبت هذه الترجمة على هذا النحو لتسهيل على أتباط اليوم الذين لم يعرفوا يفهمون لغتهم الخاصة .
 (٢) وهو اسم نوع من دفوف الباسك ، لا يزال للمصريين يستخدمونه حتى اليوم ، وبعض آخر ، فإنه مما لا شك فيه أن الكلمة العربية : دف ليس لها قط أصل يختلف عن أصل الكلمة العبرية : دف toph ، بل إنها ليست شيئا آخر غير هذه الكلمة الأخيرة ، وإن كانت تلفظ بطريقة أكثر رقة .

الفهرس القسم الأول

٥ مقدمة
	المبحث الأول :
	الدوافع من وراء هذه الدراسة ،
٩ وبيان وسائلها وخطة العمل فيها
	المبحث الثاني :
	عن الموسيقى المصرية القديمة في
٢٥ خالتها الأولى
	المبحث الثالث :
	عرض موجز لطبيعة الموسيقى ،
٣٩ ووصفة خاصة في الغناء عند الأقدمين
	المبحث الرابع :
	أصل ومنشأ الموسيقى في مصر
٥٩ طبقا لروايات التاريخ وللروايات الشائعة
	المبحث الخامس :
٩٩ الحالة الثانية للموسيقى في مصر ..
	القسم الثاني
ص	
١٣٩ الفصل الأول : عن الآلات الوترية
١٤١ ملاحظات تمهيدية
	المبحث الأول : عن الطيوني ، أو عن الاسم النوعي الذي
١٤٣	أطلقه المصريون القدماء على الآلات الوترية طبقا لما يذكره جابلونسكى
	المبحث الثاني : عما إن كان الطيوني يوقع أو ينقر بالريشة ،
١٤٧ وما هو الغرض الرئيسي من استعماله
	المبحث الثالث : ما هو مشترك بين الطيوني وبين الآلات
١٤٩ الأخرى ، ولم كان هناك من أنواع الطيوني

	المبحث الرابع : كان اسم البساتين هو الأقدم والأكثر انتشارا . وهو اسم لآلة مصرية قديمة . أصل هذا الاسم . كان الاسم
١٥٣	يستخدم كصفة للطبوي
	الفصل الثاني : عن الأنواع المختلفة من آلات النفخ عند
١٥٦	المصريين القدماء ، عن أصلها واستعمالها وأسمائها
١٥٦	المبحث الأول : عن ابتكار وأصل الناي بصفة عامة
١٥٨	المبحث الثاني : عن ابتكار وأصل الناي المصري
	المبحث الثالث : عن اسم الناي المستقيم في اللغة المصرية ،
١٦٢	وعن تأثيره واستخدامه
	المبحث الرابع : عن اسم المزمار والناي المقوس في اللغة
١٦٦	المصرية
	الفصل الثالث : عن الآلات الصاخبة أو الجرسية عند المصريين
١٦٩	القدماء
	المبحث الأول : عن رأى بعض العلماء حول شكل واسم
١٦٩	المزهر
	المبحث الثاني : عن اسم المزهر في اللغة المصرية وعن اشتقاق
١٧٣	كلمة مستر (مزهرو أو جملج)
	المبحث الثالث : عن نوع آخر من الآلات الجرسية عند
١٧٩	المصريين القدماء وعن اسمه في لغة هؤلاء الأقوام
	الفصل الرابع : عن آلات الإيقاع المستخدمة في موسيقى
١٨١	قدماء المصريين
١٨١	المبحث الأول : ملاحظات تمهيدية
	المبحث الثاني : عن آلة إيقاع معينة في موسيقى قدماء
	المصريين ، عن شكلها واستخدامها ؛ وعن صلتها الحميمة بنوع من
١٨٢	الآلات المستخدمة في بعض الكنائس المسيحية في الشرق
١٨٤	المبحث الثالث : عن الدف القديم في مصر
	المبحث الرابع : عن اسم الدف القديم في اللغة المصرية وهو
١٨٧	المعروف في لغتنا الدارجة باسم داف الياسك

كتب أخرى للمترجم

أولاً : فى مجال الأدب :

- ١ - المطاردون (مجموعة قصص قصيرة).
 - ٢ - حكايات من عالم الحيوان.
 - ٣ - المصيدة (مجموعة قصص قصيرة).
 - ٤ - موتى بلا قبور (مسرحية تأليف جان بول سارتر).
 - ٥ - السماء تمطر ماء جافا.
- (رواية تسجيلية تتناول وقائع الوحدة المصرية السورية وانفصالها).

ثانياً : فى مجال التاريخ :

- ١ - تطور مصر من ١٩٤٢ إلى ١٩٥٠، تأليف مارسيل كولمب.
- ٢ - فصول من التاريخ الاجتماعى للقاهرة العشائنية. تأليف أندريه ريمون.

ثالثاً : الترجمة العربية الكاملة لموسوعة وصف مصر :

تأليف علماء الحملة الفرنسية .

- ١ - المصريون المحدثون.
- ٢ - العرب فى ريف مصر وصحراواتها.
- ٣ - دراسات عن المدن والأقاليم المصرية.
- ٤ - الزراعة، الصناعات والحرف التجارية.
- ٥ - النظام المالى والإدارى فى مصر العثمانية.
- ٦ - الموازين والنقود.
- ٧ - الموسيقى والغناء عند قدماء المصريين.
- ٨ - الموسيقى والغناء عند المصريين المحدثين.
- ٩ - الآلات الموسيقية المستخدمة عند المصريين المحدثين.
- ١٠ - مدينة القاهرة - الخطوط العربية على عمائر القاهرة.

رابعاً : لوحات موسوعة وصف مصر :

١ - المجلد الأول والثاني للوحات الدولة الحديثة.

٢ - المجلد الأول من لوحات الدولة القديمة.

خامساً : من موسوعة وصف مصر :

(دراسات مختارة من الموسوعة فى كتيبات)

١ - كيف خرج اليهود من مصر القديمة.

٢ - مدينة الإسكندرية.

٣ - مدينة رشيد.

رقم الإيداع: ١٤٩٠٧/ ٢٠٠٢

الترقيم الدولي : 2 - 8080 - 01 - 977 I.S.B.N



لقد أدركنا منذ البداية
أن تكوين ثقافة المجتمع
تبدأ بتأصيل عادة
القراءة، وحب المعرفة، وأن
المعرفة وسيلتها الأساسية
هى الكتاب، وأن الحق فى
القراءة يماثل تماماً الحق
فى التعليم والحق فى
الصحة.. بل الحق فى
الحياة نفسها.

سوزان بارل

السعر خمسة جنيهات